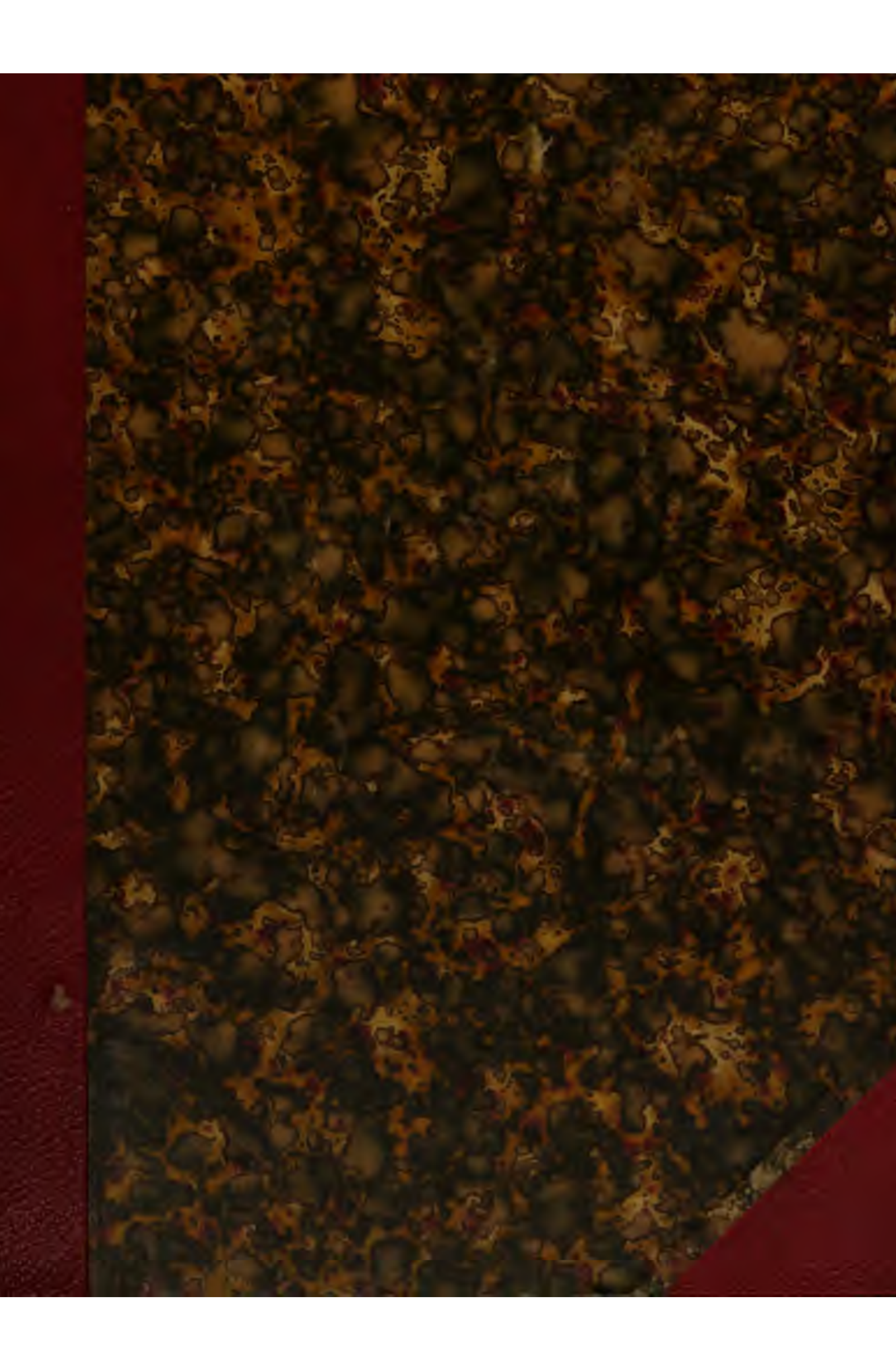


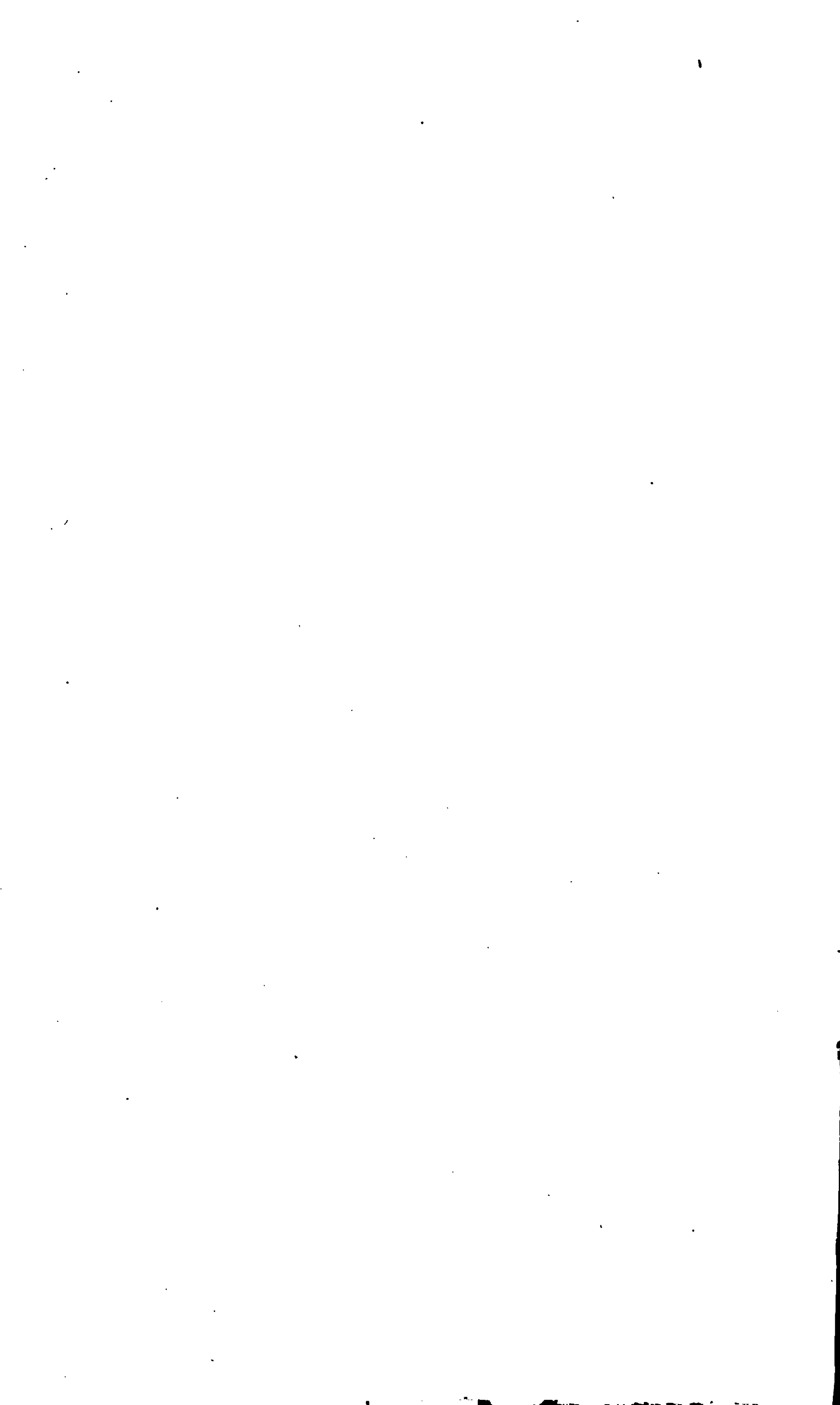

7 Dum
Vol. 2.

HISTOIRE

DES PLUS CÉLÈBRES

AMATEURS FRANÇAIS


7 Dum
Vol. 2.



HISTOIRE

DES PLUS CÉLÈBRES

AMATEURS FRANÇAIS

JEAN-BAPTISTE COLBERT

SURINTENDANT DES BATIMENTS DU ROI

1625—1683.

Naissance, éducation de Colbert;
Le cardinal Mazarin;
Le surintendant Fouquet;
Charles Le Brun ; — L'architecte Le Vau;
Charles Perrault;
Les graveurs Rousselet, François Chauveau, Israël Silvestre;
Van der Meulen ; — Charles-André Boulle;
Les Beaubrun; — André Le Nôtre;
Jules Hardouin Mansart; — Jean de la Quintinie;
Molière et Benserade;
Le médecin Claude Perrault;
Le cavalier Bernin; — Pierre de Cortone;
Le chancelier Pierre Séguier; — M. de Charmois;
Charles Errard;
André Félibien; — Henri Testelin;
Gaston d'Orléans et Nicolas Robert;
Jean Petitot;
Michel Jabach ; — Michel de Marolles, abbé de Villeloin;
Sébastien Leclerc ; — Desgodets; — François Blondel;
Giov. Piet. Bellori; — Le chanoine comte Malvasia;
Lulli et Quinault;
Colbert, Girardon et Pierre Puget.

Imprimerie de P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.

HISTOIRE

DES PLUS CÉLÈBRES

AMATEURS FRANÇAIS

ET DE

LEURS RELATIONS AVEC LES ARTISTES

FAISANT SUITE A CELLE DES PLUS CÉLÈBRES AMATEURS ITALIENS

PAR

M. J. DUMESNIL

Membre du conseil général du Loiret, de la Société archéologique de l'Orléanais
et de la Légion d'honneur.

Vitam excoluere per artes. VIRG.

TOME II

JEAN-BAPTISTE COLBERT

SURINTENDANT DES BATIMENTS DU ROI

1625-1683

PARIS

Vve JULES RENOUARD

Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles

6, RUE DE TOURNON.

1857

AVERTISSEMENT

L'histoire de la vie et de l'administration de Colbert a été plusieurs fois racontée dans des ouvrages remarquables. Mais il m'a semblé, qu'entraînés par le récit des événements, ou préférant exposer les changements introduits par ce grand ministre dans les finances, la marine, le commerce et les lois civiles et criminelles, les auteurs de ces ouvrages avaient un peu négligé la partie des beaux-arts. J'ai donc voulu m'attacher à rappeler les principales mesures auxquelles Colbert a pris part en sa qualité de surintendant des bâtiments du roi, afin de faire apprécier les immenses services qu'il a rendus aux arts et aux artistes.

Dans le volume suivant, après une notice sur Seroux d'Agincourt, que j'ai composée à Rome l'année dernière, on trouvera une biographie de Desfriches, due à M. Paul Ratouis, son petit-fils, et, à la suite, un très-grand nombre de lettres adressées à Desfriches par des artistes

du dernier siècle. Ces lettres, publiées pour la première fois, ont été écrites par Joseph Vernet, Nicolas Cochin, Descamps, Chardin, Doyen, Vien, Wille père et fils, Duché, Lempereur, Hallé, Robert, Silvestre, Perronneau, Natoire, Watelet et Cassas.

J'ai l'intention de publier un cinquième et dernier volume, qui contiendra l'histoire des plus célèbres amateurs Espagnols, Flamands, Hollandais, Allemands et Anglais. Mais, bien que j'aie déjà recueilli de nombreux documents pour ce travail, il exigera encore plusieurs voyages en pays étrangers pour y compléter mes recherches. Je me suis imposé, comme un devoir de conscience, de ne rien écrire que je n'aie vérifié, soit par la vue des œuvres des artistes, soit par l'examen et l'étude approfondie des livres dans lesquels leur histoire est racontée.

Paris, novembre 1857.

JEAN-BAPTISTE COLBERT

SURINTENDANT DES BATIMENTS DU ROI.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance, éducation de Colbert. — Il est attaché au cardinal Mazarin qui l'envoie à Rome. — Ses relations avec le Poussin. — Artistes italiens en vogue. — Pierre de Cortone. — Le Bernin.

1625 — 1660.

Colbert mérite d'être compté parmi les plus illustres amateurs français, non-seulement parce qu'il aimait les arts et s'y connaissait, mais à cause de l'impulsion qu'il sut leur communiquer pendant sa longue administration. Doué d'un génie qui s'appliquait à tout avec succès, il ne s'occupa pas des arts comme un ministre ordinaire, qui se borne à donner ou à refuser son approbation aux projets qui lui sont présentés : mais il eut souvent le bonheur d'inventer les idées premières, qu'il faisait ensuite mettre à exécution. Les préoccupations de la politique, les embarras des finances, les difficultés du gouvernement, loin de le détourner des beaux-arts, l'y ramenaient comme au délassement le plus agréable, le plus instructif et le plus utile qu'un homme d'État puisse se donner. Ses créations, ses institutions artistiques ne sont pas moins remarquables

que les améliorations qu'il introduisit dans l'industrie, la législation civile et criminelle, le commerce, la marine et les finances. Aussi, l'on peut dire, avec la plus exacte vérité, que l'art français du temps de Louis XIV est en grande partie redevable à Colbert de son développement et de ses progrès. C'est une gloire de plus qu'il convient d'ajouter à l'histoire de ce grand homme, gloire la plus pure de toutes, puisqu'elle n'est point achetée, comme celle qui vient de la guerre, par l'oppression, la violence et la destruction.

On sait que Jean-Baptiste Colbert naquit à Reims, au mois de novembre 1625. Il était fils de Nicolas Colbert, sieur de Vaudières, et de Marie Pussort. Son père, marchand de vins, comme ses ancêtres, puis marchand de draps, et ensuite de soie, le destinait au commerce. Il l'envoya d'abord à Paris pour apprendre la marchandise, comme on disait alors; de là, Colbert se rendit à Lyon, mais il n'y resta pas longtemps et revint à Paris, par suite d'une brouille avec son patron. Il paraît qu'il avait peu de goût pour la pratique du commerce, bien que plus tard il ait su soutenir et développer de la manière la plus heureuse le commerce intérieur et extérieur de la France. Quoi qu'il en soit, à son retour à Paris, il entra dans une étude de notaire, et, peu après, il se fit clerc chez Biterne, procureur au Châtelet. C'était, alors comme aujourd'hui, une excellente préparation pour démêler et diriger de grandes affaires, même des affaires d'administration, de finance et

de politique. Il en sortit pour entrer, en qualité de commis, au service de Sabattier, trésorier des parties casuelles[1]. Quelque temps après, en 1648, Jean-Baptiste Colbert, seigneur de Saint-Pouanges, son cousin, le fit admettre dans les bureaux de Michel Le Tellier, secrétaire d'État, dont il avait épousé la sœur. Colbert s'y fit bientôt remarquer par son intelligence, son zèle et sa fidélité envers ce ministre. Un de ses historiens raconte à ce sujet une anecdote, laquelle, si elle est vraie, ne lui fait pas moins d'honneur qu'au cardinal Mazarin.

Ce ministre était alors en exil, par suite d'un arrêt du Parlement de Paris; mais grâce à son intimité avec la reine-mère, Anne d'Autriche, il n'en avait pas moins conservé la haute direction des affaires du royaume. Le Tellier, sa créature, était en correspondance avec lui, et trouvait moyen de lui faire passer, par des mains sûres, les lettres d'Anne d'Autriche. Colbert fut un jour choisi par le ministre pour porter au cardinal, qui était à Sedan, une lettre de la reine-mère, avec ordre exprès de la rapporter lorsque Mazarin l'aurait lue. Arrivé à Sedan, Colbert s'acquitte de sa commission, et revient le lendemain pour reprendre la lettre de la reine et la ré-

[1] L'organisation nouvelle introduite en France depuis 1789, dans toutes les branches du gouvernement, n'a pas même respecté les anciennes dénominations employées autrefois dans l'administration des finances. Je crois donc devoir expliquer brièvement que les *parties casuelles* étaient des deniers provenant des offices vénaux et casuels qui devenaient vacants et faisaient retour au roi. Voyez le *Dict. de droit* de Ferrières, V. *Parties casuelles*.

ponse. « Comme le cardinal lui avait remis un paquet cacheté, Colbert demanda si la lettre de la reine s'y trouvait. Mazarin répondit que tout était dans le paquet et qu'il n'avait qu'à partir. Néanmoins, pour s'en assurer, Colbert n'hésita pas à rompre le cachet en présence du cardinal, qui, surpris de sa hardiesse, le traita d'insolent et lui arracha le paquet. Colbert, sans s'émouvoir, repartit que, comme il était à croire qu'il avait été fermé par un des secrétaires de Son Éminence, il pouvait avoir oublié d'y mettre la lettre de la reine, dont son maître l'avait chargé. Le cardinal, feignant d'avoir affaire, le remit au lendemain, et, après plusieurs remises, voyant toujours Colbert se présenter à la porte de son cabinet, il lui rendit enfin la lettre. Quelque temps après, le cardinal étant rentré à Paris, demanda à Sabattier un homme pour écrire sous lui ses *agenda*. Le Tellier lui présenta Colbert. Le cardinal, se remettant confusément son idée, voulut savoir de lui où il l'avait vu. Colbert eut de la peine à lui avouer que c'était à Sedan, de peur qu'il n'eût conservé quelque ressentiment de ce qu'il lui avait demandé avec tant de chaleur la lettre de la reine. Mais, loin que son exactitude lui nuisît, Son Éminence le reçut à son service, à la condition qu'il aurait pour elle le même zèle et la même fidélité qu'il avait montrés pour son premier maître[1]. »

[1] La *Vie de Jean-Baptiste Colbert*, ministre d'État sous Louis XIV,

Telle aurait été, selon son biographe contemporain, l'origine de la fortune de Colbert. Entré dans la maison du cardinal premier ministre, il s'attacha fortement à ses intérêts, et gagna bientôt sa confiance par l'ardeur et l'activité qu'il sut déployer à les défendre. Aussi, après la mort de Joubert, intendant de Mazarin, il fut choisi pour lui succéder. L'intendant du cardinal premier ministre était un personnage doublement important : il connaissait à fond toutes les affaires privées de son maître, desquelles il avait le maniement et la direction; en outre, par ces affaires elles-mêmes, il ne pouvait pas manquer d'être initié à toutes les combinaisons politiques et financières. Colbert se trouvait donc à la véritable école des hommes d'État, et les exemples donnés par un grand ministre n'ont pas peu contribué à le former aux affaires les plus considérables de l'administration et de la politique.

Au point de vue des arts, la gestion que Colbert avait de l'immense fortune du cardinal ne pouvait que développer en lui le goût des belles choses. Personne n'ignore que le cardinal Mazarin était très-grand amateur de tableaux, de statues, de vases antiques et autres objets précieux. Il employait des sommes énormes à satisfaire cette inclination, qu'il tenait de sa patrie. A Rome, il avait fait peindre dans son palais, aujourd'hui le palais Rospigliosi,

à Cologne, 1695, petit in-18. Cet ouvrage, sans nom d'auteur, est attribué à Sandraz-Descourtils. Voyez l'*Histoire de Colbert*, par M. Clément, p. 78-79, à la note 2.

cette fameuse fresque d'Apollon sur son char, entouré des Muses, chef-d'œuvre du Guide, et dans laquelle cet artiste a déployé un talent de premier ordre comme dessinateur et comme coloriste [1]. Ce goût pour les belles choses avait suivi le cardinal en France, et il avait réuni à grands frais dans son palais une collection aussi nombreuse que bien choisie d'œuvres d'art. En sa qualité d'intendant, Colbert était chargé de l'acquisition de ces curiosités : il voyait les artistes et les savants, profitait de leurs explications, et formait son jugement et son goût dans leurs entretiens.

Une circonstance particulière contribua puissamment à perfectionner son éducation artistique. En 1659, le cardinal l'envoya à Rome, pour négocier avec le pape Alexandre VII (Chigi) l'accommodement du cardinal de Retz, et pour déterminer Sa Sainteté à consentir à la désincamération du duché de Castro; c'est-à-dire à l'abandon de ce duché par la chambre apostolique, au profit de ses anciens propriétaires ou seigneurs. Le choix de Colbert pour conduire ces négociations prouve quelle confiance Mazarin avait dans sa prudence et dans sa fidélité. On peut croire que la réclamation relative au duché de Castro n'était pas la partie de cette mission à laquelle le cardinal attachait le plus d'importance. Il soutenait sans doute les intérêts du duc de Castro

[1] Félibien, *Entretiens sur les vies des plus excellents peintres*, t. III, p. 291, éd. de Trévoux, 1725, in-12.

en politique habile, et par des raisons tirées des traités et des transactions diplomatiques. Mais l'objet principal des négociations confiées à Colbert, le point qui touchait personnellement Mazarin, c'était la position qui devait être faite à son ancien ennemi, le cardinal de Retz. Ce grand frondeur était alors accablé par le triomphe de son heureux rival. Doué d'un esprit d'intrigue, mais étroit et sans portée, le coadjuteur n'avait su exciter autour de lui qu'une agitation stérile. Mazarin était évidemment l'homme d'État fait pour le gouvernement; le cardinal de Retz n'avait que l'esprit d'opposition, esprit né de l'envie, qui réussit presque toujours en France, mais qui est au gouvernement ce que la critique est à l'action. Il existait entre ces deux hommes une haine irréconciliable; néanmoins, Mazarin n'était pas cruel, et il n'aimait à se venger que dans la limite de ses intérêts. Le pape Alexandre VII voulait un accommodement entre ces deux princes de l'Église. Mazarin, devenu tout-puissant, n'était pas éloigné de se montrer généreux, à la condition de mettre son remuant adversaire dans l'impossibilité de nuire à l'exercice de son pouvoir. Colbert, qui connaissait les vues secrètes de son maître, réussit à les faire adopter au souverain pontife. Le cardinal de Retz obtint son pardon de la reine, c'est-à-dire de Mazarin; mais il dut se résigner à renoncer à Paris, et à venir vivre à Rome, d'où ses intrigues ne pouvaient plus troubler le triomphe de son ancien rival.

Cependant, tout en poursuivant ces importantes négociations, Colbert mettait à profit son séjour dans la ville des chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange, pour former son goût et acquérir les connaissances artistiques qu'il déploya plus tard dans l'exercice de sa charge de surintendant des bâtiments. Il visitait les musées, les galeries et les églises, où il admirait les plus belles statues antiques, mêlées aux œuvres les plus remarquables des artistes modernes. Il s'arrêtait devant les précieux restes des monuments élevés du temps des anciens Romains; et il était frappé de la beauté de leurs proportions, de l'élégance de toutes leurs parties. Il étudiait également les productions des artistes contemporains.

Trois maîtres ont rempli de leurs noms, à Rome, une bonne partie du dix-septième siècle : Nicolas Poussin, Pierre de Cortone, et le cavalier Bernin. Le premier avait un caractère trop fier et un esprit trop indépendant pour chercher autre chose, à Rome, comme à Paris, que l'étude et l'expression du beau idéal. Il dédaignait de se faire valoir, et il vivait dans la retraite et le travail, composant ses œuvres par le plus pur amour de l'art, sans aucune considération d'argent, et pour un petit nombre d'amis et de connaisseurs. Aussi ne laissa-t-il pas d'école, et n'eut-il pas d'élèves et d'imitateurs. A l'époque du voyage de Colbert, il avait atteint la vieillesse, et commençait à en ressentir les infirmités. Néanmoins, il était le centre de tous les Français venus à Rome

pour étudier ou pour admirer cette ville; et sa complaisance envers ses compatriotes, désireux de s'instruire des beautés de l'art, était inépuisable. Il avait ainsi contribué très-efficacement à l'éducation de plusieurs artistes, parmi lesquels il faut citer Charles Lebrun, que les conseils et les exemples du Poussin initièrent au grand style. Il paraît certain, bien qu'on n'en ait pas la preuve, que Colbert dut rechercher la société de ce grand homme. La gravité de la vie du Poussin, l'ardeur de son travail, l'élévation de son style, la pensée philosophique de ses compositions, durent l'attirer et exciter vivement son admiration et sa sympathie. C'est probablement dans les entretiens du Poussin et dans la contemplation des chefs-d'œuvre de tout genre que Rome renferme, que Colbert puisa l'idée, qu'il mit plus tard à exécution, de créer dans cette ville une école pour les jeunes artistes français. Il les avait trouvés abandonnés à leurs seules ressources, et privés, par cela même, de l'appui, des facilités de toutes sortes qu'un établissement public, patroné par une grande nation, peut seul assurer. Colbert conserva, toute sa vie, un profond sentiment d'estime pour le Poussin : nous le verrons lui offrir les fonctions de premier directeur de l'Académie de France à Rome, honneur que le grand artiste refusa, non moins par modestie et par amour de l'indépendance, qu'à cause de sa vieillesse.

Pierre de Cortone brillait encore d'un vif éclat, lorsque Colbert vint en Italie; mais sa réputation

commençait à être contestée. Cet artiste excellait à composer et à exécuter avec une facilité merveilleuse les plus grandes machines, comme le plafond du palais Barberini. Il peignait avec fougue, et laissait échapper des incorrections de dessin et des défauts d'expression qui nuisaient à ses ouvrages. Néanmoins il était le peintre le plus cité, le plus imité de cette époque. Les Français, en particulier, le tenaient pour un grand maître. Il avait donné des leçons à notre Puget, qui, dans ses statues et ses bas-reliefs, a souvent imité la manière de son maître, principalement dans la physionomie de ses personnages. Le Poussin lui-même, dans les commencements de son arrivée à Rome, n'avait pu échapper complétement à l'influence du Cortone; Charles Lebrun, malgré les avertissements du Poussin, se laissait entraîner à l'imiter, et n'a jamais pu se détacher entièrement de sa manière. Le Cortone, auquel le nombre et l'importance de ses travaux avaient procuré une grande aisance, avait obtenu du pape Urbain VIII (Barberini) la révision des statuts de l'Académie de peinture de Saint-Luc, à laquelle il légua, plus tard, une partie de sa fortune. Colbert assista sans doute aux réunions de cette célèbre compagnie, dont le règlement servit, quelques années après, de modèle à la réorganisation de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris.

Mais l'artiste qui jouissait alors à Rome d'une réputation sans égale, c'était le cavalier Bernin. Peintre, sculpteur et architecte, il avait la prétention de

n'être point inférieur à Michel-Ange, et ses flatteurs lui auraient volontiers décerné la première place au-dessus de l'immortel maître florentin. Depuis quarante ans, le cavalier avait su se maintenir dans la plus haute faveur auprès des souverains pontifes, et il avait profité de son crédit pour accaparer tous les travaux de sculpture et d'architecture que le gouvernement papal voulait faire exécuter. Ses débuts avaient été admirés comme des chefs-d'œuvre. Urbain VIII, n'étant encore que cardinal, l'avait entouré de ses soins et de sa protection, et avait pris ses premières œuvres sous sa protection[1]. Aussi, le David combattant Goliath, la Daphné changée en laurier, que l'on voit encore à la villa Borghèse, avaient été reçus avec autant d'admiration que les chefs-d'œuvre de l'art antique. Le Bernin avait réellement un talent très-supérieur, surtout pour l'invention des vastes machines et des décorations grandioses. Mais son génie naturel le portait à viser à l'effet, et, pour en produire le plus possible, il tombait dans la manière et l'exagération. C'est ainsi que sa statue en marbre blanc de sainte Thérèse, à l'église de Sainte-Marie-de-la-Victoire, qui passe pour son chef-d'œuvre, est composée dans un style plutôt profane que sacré, qui rappelle les *concetti* du cavaliere Marini, fort à la mode au commencement du dix-septième siècle. Ses statues en bronze des pères de l'Église, du fond de l'abside, dite chaire de saint Pierre, ne sont pas

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 112.

d'un meilleur goût : la vulgarité de leurs expressions boursouflées, la contorsion de leurs poses, l'exagération de leurs vêtements, font un triste contraste avec l'admirable harmonie du tombeau de Paul III, qui est à côté, et dont la composition si grande, si simple et si belle, est due au dessin de Michel-Ange. La comparaison de ce tombeau, qu'il est, pour ainsi dire, impossible de ne pas faire à cause de son rapprochement avec les statues du Bernin, sera toujours la meilleure preuve que l'artiste florentin, même lorsqu'il se borne à faire exécuter ses dessins par son élève Guglielmo della Porta, n'a aucun rival dans la statuaire moderne, art qu'il a su rendre différent de l'antique, sans que le beau y perde rien. Néanmoins, malgré ses défauts, le génie du Bernin a rencontré quelquefois de grandes idées : le baldaquin colossal à colonnes torses, en bronze, placé sous la coupole de Saint-Pierre, et la colonnade semi-circulaire qui précède le portique de cette basilique, sont des conceptions dignes de cet admirable édifice.

Colbert fut très-frappé du talent du Bernin, comme architecte; et s'il se décida plus tard à l'appeler en France pour terminer le Louvre, c'est qu'il le considérait, selon l'opinion unanime de ses contemporains, comme l'artiste le plus remarquable qu'il y eût au monde.

Après un séjour de quatre mois à Rome, Colbert ayant réussi dans ses négociations, au moins en ce qui touchait le plus le cardinal, regagna la France

par Florence, Bologne, Milan et Turin. Il était de retour à Paris dans les premiers mois de 1660.

CHAPITRE II.

Faveur de Colbert après son retour en France. — Mort du cardinal Mazarin. — Le surintendant Fouquet. — Son château de Vaux-le-Vicomte. — Artistes qu'il occupe. — Fête donnée à Louis XIV. — Disgrâce de Fouquet.

1660 — 1662.

Mazarin voulut récompenser Colbert des services qu'il venait de lui rendre : pour lui témoigner sa satisfaction, il lui donna la charge de secrétaire des commandements de la nouvelle reine, l'infante d'Espagne, charge que Colbert vendit, depuis, cinq cent mille livres à Brisacier, maître des comptes. Colbert jouissait déjà d'un très-grand crédit, et il en profita pour faire un riche mariage [1], et pour avancer tous ses frères. Il obtint l'intendance d'Alsace pour Charles Colbert, et une charge de président à mortier au Parlement de Metz pour Nicolas Colbert, avec la charge de garde de la Bibliothèque du roi.

[1] Il épousa, en 1660, Marie Charon, fille de Jacques Charon, sieur de Ménars, qui, de tonnelier et courtier de vins, était devenu trésorier de l'extraordinaire des guerres, et de Marie Bégon, sa femme. On a prétendu que Charon, qui considérait sa fille comme un des plus riches partis de Paris, ne consentit à ce mariage que pour s'exempter d'une taxe considérable qu'on voulait lui faire payer.— Voyez *Vie de Colbert, ut suprà*, p. 7-8.

Cependant Mazarin se mourait : dans sa maladie, il avait recommandé Colbert à Louis XIV, qui résolut de l'employer pour la réformation de ses finances, dont Nicolas Fouquet était alors surintendant. Il n'entre pas dans l'objet de cet ouvrage de retracer ici la rivalité de ces deux hommes, qui se termina, tout le monde le sait, par la disgrâce, l'arrestation et le jugement de Fouquet. La postérité, qui doit être impartiale, peut reprocher à Colbert l'acharnement qu'il mit à poursuivre et à renverser son ennemi, et les moyens odieux qu'il employa pour y parvenir. Mais l'histoire doit également constater que Fouquet avait dilapidé les finances, détourné à son profit des sommes énormes appartenant à l'épargne, et commis des faux et des malversations de toutes espèces. Colbert, cherchant à réprimer les abus et à faire rentrer au roi les deniers publics, devait exciter parmi les courtisans et les financiers les récriminations les plus injustes ; tandis que Fouquet, ami des artistes et des gens de lettres, auxquels il faisait des pensions, passait alors pour une victime de la haine de son rival. C'est ainsi que Pélisson, La Fontaine, le gazetier Loret, madame de Sévigné et mademoiselle de Scudéry nous le représentent. Les artistes les plus éminents de cette époque, tels que Vouet, Charles Lebrun et Le Puget, ne déploraient pas moins sa disgrâce. C'est qu'au point de vue des arts, Fouquet avait su s'entourer d'une véritable cour. Il est assez difficile de décider si le surintendant aimait les arts par un goût naturel porté vers

les belles choses, ou seulement par faste et par ostentation, en financier le plus riche et le plus dépensier de son temps. Quoi qu'il en soit, il voulut surpasser, dans la construction de sa maison de plaisance, tout ce qui avait été fait en France avant lui. Son château de Vaux-le-Vicomte lui coûta, dit-on, dix-huit millions, somme énorme pour ce temps-là, et qui représenterait aujourd'hui trois fois autant. Voltaire remarque avec raison [1] que cette dépense prouve qu'il avait été servi avec aussi peu d'économie qu'il servait le roi.

L'architecte Le Vau avait élevé le château, masse carrée d'une construction lourde, mais imposante. Le Nôtre avait dessiné les jardins, embellis de pièces d'eau et de cascades telles qu'on n'en avait pas encore vu de semblables en France. Charles Lebrun avait peint les appartements, et il avait montré la profondeur de son savoir dans quatre plafonds principaux. L'un représentait la déification d'Hercule, d'une composition toute différente de celle de l'hôtel Lambert. On voyait dans l'autre le Sommeil, Morphée et les songes agréables et funestes. Dans le troisième, le Secret, avec tous ses hiéroglyphes, ingénieusement personnifiés. Dans le quatrième, enfin, les Muses, avec tous les attributs qui les caractérisent. Ce dernier passe pour une pièce excellente. Lebrun devait peindre encore, dans le vestibule, le palais du Soleil, le triomphe de Constantin

[1] *Siècle de Louis XIV*, t. II, p. 134, vol. 20e des *Œuvres de Voltaire*, éd. Lequien, in-8, 1821.

dans Rome, après la défaite de Maxence ; il en avait terminé les dessins que le cardinal Mazarin avait vus avec plaisir dans ses visites à Vaux-le-Vicomte. Ces dessins ne furent pas exécutés, à cause de la disgrâce subite du surintendant, pour qui le même artiste avait peint encore, à Saint-Mandé, près de Vincennes, un salon, où paraissait le Soleil levant, précédé de l'Aurore, et mettant la Nuit en fuite[1].

Fouquet avait été tellement satisfait du talent de Lebrun, que, pour l'attacher exclusivement à son service, il lui avait donné, outre le payement de ses ouvrages, douze mille livres de pension. Il l'avait chargé d'inventer et de diriger les fêtes somptueuses et galantes qu'il donnait à la cour, fêtes célébrées en vers et en prose par La Fontaine, Pélisson, Mlle de Scudéry et autres beaux esprits à la solde de ce financier fastueux et libéral jusqu'à la plus extrême prodigalité[2].

La sculpture devait être représentée dignement au château de Vaux. Le père Bougerel rapporte, dans sa *Vie de Pierre Puget*, qu'un riche amateur, M. Girardin, avait fait exécuter en 1659, à sa terre de Vaudreuil, en Normandie, par le grand artiste marseillais, deux figures colossales en pierre représentant, l'une Hercule, l'autre la Terre couronnant Janus d'oliviers. Le graveur Le Pautre les ayant vues par hasard, s'étonna qu'un homme d'un

[1] *Vies des premiers peintres du roi*, par Lépicié. *Vie de Lebrun*, t. I, p. 27 et suiv., in-18, éd. de 1752.
[2] *Id.*, *ibid.*

talent déjà si mûr restât dans l'oubli. Il en parla au surintendant, qui fit venir Puget et lui confia les ouvrages de sculpture qui devaient orner Vaux-le-Vicomte. Mais comme le marbre était alors très-rare en France, Fouquet chargea l'artiste d'aller à Gênes en choisir lui-même plusieurs blocs[1]. Le château s'acheva donc sans marbres. A peine était-il terminé, que Fouquet voulut y donner à Louis XIV une fête splendide. Elle eut lieu dans le mois d'août 1661. Molière et sa troupe vinrent y donner la première représentation des *Fâcheux*. « D'abord que la toile fut levée, raconte-t-il lui-même dans l'avertissement qui précède cette pièce, un des acteurs, comme vous pourriez dire moi, parut sur la scène en habit de ville, et, s'adressant au roi, avec le visage d'un homme surpris, fit des excuses, en désordre, sur ce qu'il se trouvait là seul et manquait de temps et d'acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre. En même temps, au milieu de vingt jets d'eau naturels, s'ouvrit cette coquille que tout le monde a vue; et l'agréable naïade, qui parut dedans, s'avança au bord du théâtre, et, d'un air héroïque, prononça les vers que M. Pélisson avait faits, et qui servent de prologue. » Ces vers étaient la flatterie la plus outrée du jeune roi. On disait de lui :

« Qu'il parle ou qu'il souhaite il n'est rien d'impossible,
« Lui-même n'est-il pas un miracle visible?

[1] *Vie de Puget*, par M. Zenon Pons; il cite le père Bougerel. — Voyez aussi la *Notice sur la vie et les œuvres du Puget*, par

« Son règne, si fertile en prodiges divers,
« N'en demande-t-il pas à tout cet univers?
« Jeune, victorieux, sage, vaillant, auguste,
« Aussi doux que sévère, aussi puissant que juste;
« Régler et ses États et ses propres désirs;
« Joindre aux nobles travaux les plus nobles plaisirs;
« En ses justes projets jamais ne se méprendre;
« Agir incessamment, tout voir et tout entendre;
« Qui peut cela peut tout, il n'a qu'à tout oser,
« Et le ciel à ses vœux ne peut rien refuser. »

Louis XIV, pour le malheur de Fouquet, ne suivit que trop fidèlement ces conseils de Pélisson. La fête avait été féerique, mais elle avait déplu au maître, qui ne pardonnait pas au parvenu son luxe et son audace cachée sous une humilité apparente, que démentait son insolente devise : *Quo non ascendam*, écrite et sculptée partout. L'amour et la jalousie excitaient encore plus la haine de Louis XIV : il avait appris que Fouquet avait osé jeter les yeux sur mademoiselle de La Vallière, et lui avait offert deux cent mille livres, qu'elle avait refusées avec indignation, donnant un éclatant démenti à cette affirmation du satirique :

« Jamais surintendant ne trouva de cruelles. »

On sait le reste : Fouquet arrêté, poursuivi à outrance par des juges choisis *ad hoc*, fut condamné, après une longue procédure. Il avait été chaudement défendu, et il fut vivement regretté par tout son entourage. Ces témoignages de sympathie dans le

M. Henri, dans le Bulletin de la Société des sciences et arts de Toulon, 20e année, nº 2, p. 129.

malheur, font l'éloge de son caractère. Colbert devint alors tout puissant, et les artistes qui s'étaient attachés à Fouquet ne furent pas les derniers à rechercher ses bonnes grâces.

CHAPITRE III

Colbert nommé contrôleur général des finances. — Le Carrousel de 1662, gravé par Rousselet, François Chauveau et Israël Silvestre. — Commencement de l'Académie des inscriptions. — Charles Perrault.

1662—1664.

Après la disgrâce de Fouquet, Colbert avait été appelé, en 1662, au poste de contrôleur général des finances. Il trouvait cette administration dans le plus grand désordre. L'épargne était vide, les engagements du Trésor très-onéreux, la dilapidation des deniers publics flagrante. Il ne nous appartient pas de retracer ici la série des mesures financières qu'il crut devoir mettre à exécution pour rétablir l'ordre dans la comptabilité publique, et pour poursuivre les traitants infidèles ou concussionnaires. L'administration de ce grand homme, au point de vue financier, est connue de tous ceux qui ont à cœur l'honnêteté publique et la gloire de la France [1]. Mais

[1] Voyez, sur ce sujet, l'*Histoire de l'administration de Colbert*, par M. Clément, et l'ouvrage de M. de Monthyon : *Particularités sur les anciens ministres des finances*.

Colbert ne se contenta pas de faire rentrer dans les caisses de l'État les fonds qui en avaient été détournés : il eut l'idée de faire concourir le luxe des fêtes et des arts au rétablissement des finances.

En 1662, Louis XIV était rempli de sa passion pour mademoiselle de La Vallière : tous les spectacles, toutes les fêtes étaient inspirés par le désir de lui être agréable. Les courtisans savaient qu'en essayant de l'amuser et de la distraire, ils ne manqueraient pas de plaire au roi. On inventait donc tous les jours de nouveaux divertissements, dans lesquels Louis XIV pouvait faire ressortir la dignité, la noblesse de ses manières, sa taille imposante, et la beauté mâle de toute sa personne.

Il y avait longtemps qu'on avait eu à Paris le spectacle d'un carrousel. Depuis un siècle, ces courses, ces joutes à cheval remplaçaient les anciens tournois, que l'usage des armes à feu avait fait abandonner. Colbert proposa au roi de donner ce spectacle aux Parisiens, avides, de tout temps, de fêtes et de représentations extérieures. Mais il fallait dépenser beaucoup d'argent pour les apprêts, et l'épargne était à peu près vide. Louis XIV, dit-on, hésitait, craignant de grever le Trésor d'une nouvelle dette. Le contrôleur général des finances connaissait mieux les hommes que son jeune maître : il savait qu'en France le désir de paraître est un des grands mobiles de toutes les actions ; il était donc convaincu que la fleur de la noblesse n'hésiterait pas à faire les plus grandes dépenses pour se montrer dans une

fête conduite par son roi. Il était également certain que l'annonce de cette fête attirerait à Paris une prodigieuse quantité d'étrangers, de toutes les parties de l'Europe : il calculait donc que le Trésor ne ferait, en payant les apprêts de ce divertissement, qu'une avance dont il serait remboursé au centuple. Colbert n'ignorait pas d'ailleurs, qu'il flattait les secrets désirs du jeune monarque, en lui proposant de paraître devant mademoiselle de La Vallière, au milieu de la capitale, dans une fête publique, à la tête des plus grands seigneurs de son royaume. Le carrousel fut donc résolu. L'affluence qu'il attira fut prodigieuse. Paris, rempli d'étrangers et de provinciaux, préleva une large part sur leurs dépenses. Le Trésor n'y gagna pas moins. Au point de vue de la mise en scène, ce spectacle fut magnifique. L'affluence des assistants, la pompe du cortége, la richesse et la variété des costumes, la présence du roi, des reines et des princes, l'adresse des jouteurs, la beauté des chevaux, tout concourut à donner le plus grand éclat à cette fête.

La gravure a conservé la représentation exacte de ce carrousel; et ce n'est pas un des moindres services que Colbert ait rendus aux arts et à l'histoire, que d'avoir fait servir la gravure à reproduire les fêtes données par son maître. Nous exposerons plus tard tout ce que la gravure dut à ses encouragements; mais, pour ne pas interrompre l'ordre chronologique que nous nous efforçons de suivre, nous nous bornerons, quant à présent, à faire la descrip-

tion du carrousel de 1662, d'après les planches de Rousselet, de François Chauveau et d'Israël Silvestre[1].

L'endroit choisi pour ce spectacle était la place qui en a conservé le nom. Mais elle n'était point alors telle que nous la voyons aujourd'hui, depuis l'entier achèvement des Tuileries et du Louvre. En 1662, la place du Carrousel, assez régulière du côté de la rivière, présentait, de l'autre côté, un amas de maisons et d'édifices qui en obstruaient et en rétrécissaient l'enceinte. Colbert y avait fait construire une vaste arène, entourée d'une estrade, avec des gradins pour les spectateurs. La reine-mère et la jeune reine étaient placées au balcon du pavillon central des Tuileries, pavillon construit par Philibert Delorme, moins grand, moins élevé et d'une autre forme que celui qui couvre actuellement la salle des Maréchaux. L'entrée du cirque était en face, et les trois premières gravures d'Israël Silvestre nous montrent le défilé du cortége, s'avançant à cheval dans le plus bel ordre, sous la conduite du roi. On sait que les jouteurs étaient divisés en cinq quadrilles. La première, commandée par Louis XIV, en empereur romain, voulait représenter les chevaliers de ce peuple vainqueur du monde. La seconde,

[1] Festiva ad capita annulumque decursio, a reg. Ludovico XIV, Principibus, summisque aulæ proceribus edita, anno MDCLXII. Ægid. Rousselet, fecit Parisiis e typographiâ regiâ 1670. Cabinet des estampes, Bibl. imp., n° 5057-97. grand in-folio. — Il y a un autre texte en français.

sous les ordres de Monsieur, duc d'Orléans, frère du roi, figurait les Persans. Le grand Condé menait la quadrille des Turcs, le duc d'Enghien celle des Indiens, et le duc de Guise celle des Américains. Les costumes, à en juger d'après la gravure, devaient être magnifiques ; mais, quant aux Romains, peu conformes aux modèles que l'antiquité nous a laissés sur les colonnes Antonine et Trajane et sur les arcs de Titus et de Constantin. Les gravures de François Chauveau et d'Israël Silvestre représentent Louis XIV, rayonnant d'orgueil, d'amour et de puissance, avec l'emblème d'un soleil, et cette ambitieuse devise : *Ut vidi vici*[1]. Au contraire, le vainqueur de Rocroy, le bouillant chef de la Fronde, semble honteux de figurer dans ces joutes, et, baissant la tête sous le poids de ses panaches, paraît dire avec le fabuliste :

« Une tête empanachée
« N'est pas petit embarras[2]. »

Il avait pris pour emblème un croissant avec ces mots : *Crescit ut aspicitur*, devise qu'il pouvait s'appliquer à l'époque de sa grande victoire sur les Espagnols ; mais dont le traité des Pyrénées avait fait pour toujours justice.

La fête dura deux jours : le premier fut employé à des courses de têtes ; le second à des jeux de bagues. Les gravures délicates et fines d'Israël Silvestre

[1] Celle de Monsieur était : *Uno sole minor*.
[2] Le *Combat des Rats et des Belettes,* livre IV, fable VI.

donnent bien une idée de ces divertissements, tandis que les planches de François Chauveau ont conservé les portraits et les costumes des principaux personnages. Ce carrousel rapporta au roi et à la ville de Paris des sommes énormes : il fit le plus grand honneur à Colbert, qui en avait eu le premier la pensée, et contribua beaucoup à l'affermir dans les bonnes grâces de son maître.

C'était l'époque des devises et des emblèmes empruntés à l'ancienne chevalerie, et qui ne devaient plus figurer que dans les fêtes. Voltaire rapporte qu'un antiquaire, nommé Douvrier, imagina pour Louis XIV l'emblème d'un soleil dardant ses rayons sur un globe, avec ces mots : *Nec pluribus impar*[1]. Cette devise, qui flattait l'orgueil du roi, eut un succès prodigieux. Les armoiries du roi, les meubles de la couronne, les tapisseries, les sculptures en furent ornés. La composition des emblèmes avec leurs devises occupait alors les savants. Elle devenait une affaire importante, par l'intérêt que le public attachait à leur sens, et par les allusions qu'il ne manquait pas de faire, en les expliquant à sa manière.

Colbert, qui s'efforçait dès lors de tout centraliser sous sa direction, bien qu'il n'eût pas le titre de premier ministre, résolut de s'attribuer le mérite de l'invention de ces emblèmes et de ces devises.

[1] *Siècle de Louis XIV*, t. II, p. 145, éd. *ut suprà*, t. XX. Voyez aussi, dans la *Correspondance administrative de Colbert*, t. IV, la lettre de Douvrier à ce ministre, réclamant le payement de la pension que lui avait valu l'invention de la devise : *Nec pluribus impar*.

Il paraît que, dès la fin de l'année 1662, il avait prévu, ou il savait déjà que le roi le ferait surintendant de ses bâtiments : « Il commença donc à se préparer à la fonction de cette charge, qu'il regardait comme beaucoup plus importante qu'elle ne paraissait alors entre les mains de M. de Ratabon. Il songea qu'il aurait à faire surveiller non-seulement l'achèvement du Louvre, entreprise tant de fois commencée et toujours laissée imparfaite, mais à élever beaucoup de monuments à la gloire du roi ; comme des arcs de triomphe, des obélisques, des pyramides, des mausolées : car il n'y avait rien de grand ni de magnifique qu'il ne se proposât d'exécuter. Il prévit qu'il faudrait faire battre quantité de médailles, pour conserver à la postérité la mémoire des grandes actions que le roi avait déjà faites, et qu'il croyait devoir être suivies d'autres encore plus grandes ; que tous ces exploits seraient mêlés de divertissements dignes du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels et d'autres délassements semblables ; et que toutes les choses devaient être décrites et gravées avec esprit et avec intelligence, pour passer dans les pays étrangers, où la manière dont elles sont traitées ne fait guère moins d'honneur que les choses mêmes. Il voulut, en conséquence, assembler un nombre de gens de lettres et les avoir auprès de lui pour prendre leurs avis, et former une espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendantes des belles-lettres. Il avait déjà jeté les yeux sur M. Chapelain, sur M. l'abbé de

Bourséis et sur M. l'abbé de Cassagne.... Il lui manquait un quatrième; car il voulait que cette assemblée fût au moins de quatre personnes : pour l'avoir, il s'adressa à M. Chapelain, qui, de son propre mouvement, lui indiqua Charles Perrault [1]. »

On sera peut-être étonné de voir Colbert s'adresser à Chapelain, tant décrié par Boileau, pour choisir les savants et les littérateurs dignes de former les premiers éléments de l'Académie des inscriptions. Mais Chapelain, au dire de Voltaire, qui est un bon juge en cette matière, « n'était pas sans mérite. Il avait une littérature immense, et, ce qui peut surprendre, c'est qu'il avait du goût et qu'il était un des critiques les plus éclairés [2]. » Chapelain donc était fort capable d'apprécier chez les autres l'instruction qu'il possédait lui-même. Aussi, le choix qu'il fit de Charles Perrault était-il des plus heureux, car il convenait admirablement au but que se proposait Colbert.

Fils de Pierre Perrault, avocat au parlement de Paris, et originaire de Touraine, Charles Perrault naquit à Paris le 12 janvier 1628. Son père le destinait au barreau; et, pour l'y préparer, il lui fit faire de solides études classiques, dont il suivait lui-même les progrès. Parvenu en philosophie, l'élève, voulant discuter avec le maître, se brouilla et rom-

[1] *Mémoires de Charles Perrault,* précédés d'une Notice par Paul L. Jacob, et d'une dissertation sur les Contes de Fées, par le baron Walckenaer. Paris, Charles Gosselin, 1842. 1 vol. in-18, p. 29.

[2] *Siècle de Louis XIV, ut suprà*, p. 154.

pit avec lui, comme il est arrivé souvent à de plus grands philosophes. Il abandonna donc la classe du collége, mais non pas ses études. En compagnie d'un de ses camarades nommé Beaurin, il employa trois ou quatre années à lire et à traduire presque toute la Bible, presque tout Tertullien, Virgile, Horace, Tacite et la plupart des autres auteurs classiques, dont ils faisaient des extraits; plus, l'histoire de France de La Serre et Davila. « La manière dont nous faisions la plupart de ces extraits, dit Charles Perrault dans ses Mémoires[1], nous était fort utile; l'un des deux lisait un chapitre ou un certain nombre de lignes, et après la lecture il en dictait le sommaire en français, que nous écrivions, en y insérant les plus beaux passages dans leur propre langue. Après que l'un avait lu et dicté de la sorte, l'autre en faisait autant; ce qui nous accoutumait à traduire et extraire en même temps. L'été, lorsque cinq heures étaient sonnées, nous allions nous promener au Luxembourg. Comme M. Beaurin était plus studieux que moi, il lisait encore de retour chez lui, et, pendant la promenade, il me redisait ce qu'il avait lu. »

Ces fortes études, cette connaissance approfondie de la langue latine, étaient une excellente préparation à la science du droit et à la pratique du barreau. Charles Perrault apprit sans maître les Institutes, « livre excellent, dit-il, et le seul que je voudrais qu'on conservât du droit romain. Car, hors ce livre, qui

[1] *Ibid.*, p. 19.

est très-bon pour fortifier le sens commun, hors les ordonnances et les coutumes, *qu'il serait utile de réduire à une seule pour toute la France, si cela se pouvait,* de même *que les poids et les mesures,* je crois qu'il faudrait brûler tous les autres livres de jurisprudence, digestes, codes avec leurs commentaires, et particulièrement tous les livres d'arrêts; n'y ayant pas de meilleur moyen au monde pour diminuer le nombre des procès [1]. » Cette opinion est un peu sévère; mais elle montre la tendance d'esprit de Charles Perrault. Il n'aimait point la chicane, encore moins les formes si embrouillées et si barbares de la procédure de son temps, dont Racine s'est tant moqué dans les *Plaideurs*. Quoiqu'il eût gagné ses deux premières causes, notre jeune avocat ne se sentait pas attiré vers le temple de Thémis, comme on disait alors ; il n'avait qu'une médiocre confiance dans les arrêts des juges, et se défiait de son propre mérite. Il y avait une raison très-forte pour cela : c'est que son frère aîné, très-habile avocat et ayant de l'esprit et de l'éloquence autant que pas un de ses confrères, ne faisait rien dans sa profession : il valait beaucoup, mais il ne savait pas se faire valoir; défaut essentiel, qui empêche presque toujours de réussir au palais comme ailleurs. Charles Perrault crut qu'il en serait de lui la même chose; et il y a apparence qu'il ne se trompait pas [2].

Un de ses frères ayant acheté la charge de rece-

[1] *Ibid.*, p. 27.
[2] *Ibid.*, p. 27.

veur général des finances de Paris, lui proposa d'être son commis. Il accepta et resta dix ans avec lui, depuis 1654 jusqu'en 1664, époque où il en sortit pour entrer chez Colbert. Comme la commission de la recette générale ne l'occupait pas beaucoup, il se remit à étudier. Une bibliothèque fort belle, que son frère avait achetée des héritiers de l'abbé Sérise, de l'Académie française, en fut la principale occasion. L'étude sérieuse du latin, la lecture et la traduction de la Bible, de Tertullien et de Tacite n'avaient pas, chez Charles Perrault, étouffé complétement la Muse. Il avait débuté, comme tous les écoliers de son temps, par des vers latins, alors fort à la mode ; mais la jeunesse arrivant, et avec elle, suivant ses expressions, « les idées en l'air, » il s'était mis à faire des vers français. Le *portrait d'Iris* fut l'un des premiers ouvrages qu'il composa. « Je fis ce portrait à Viry, dit-il, dans ses Mémoires, et ne crus nullement qu'il fût, à beaucoup près, aussi bon qu'il fut trouvé quand il parut. M. Quinault vint nous voir à Viry, je le lui lus ; et comme il le trouva fort à son gré, je lui en donnai une copie. De retour à Paris, il le montra à une jeune demoiselle dont il était amoureux, et qui crut qu'il l'avait composé pour elle. Il trouvait son compte à la laisser dans cette erreur, et il ne crut point être tenu de la désabuser ; de sorte que le portrait courut par tout Paris sous le nom de M. Quinault. On me parla de ce portrait, et je dis que j'en avais fait un sous le même nom d'*Iris*. Dès que j'en eus dit le premier vers, on s'é-

cria que c'était le même dont on me parlait. On me crut à ma parole, et M. Quinault se trouva un peu embarrassé. Cependant, comme il avoua franchement qu'il avait été du bien de ses affaires galantes qu'on le crût auteur de cette pièce, qu'il aurait été bien aise d'avoir composée, cela ne lui fit aucun tort dans le monde [1]. »

Charles Perrault composa, peu de temps après, le *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, qui fut imprimé plusieurs fois, et traduit en italien par deux personnes différentes. Le surintendant Fouquet, qui aimait la poésie comme les beaux-arts, le fit transcrire sur du vélin, avec de la dorure et de la peinture [2]. Ainsi lancé, et soutenu par ses succès, notre auteur composa, dans la suite, tant en vers qu'en prose, bien d'autres ouvrages, toujours facilement écrits, toujours agréables.

Cette famille Perrault était composée d'hommes tous heureusement doués. L'aîné était un avocat de beaucoup d'esprit et d'éloquence; mais il avait le grand défaut de ne pas savoir gagner d'argent, dé-

[1] Je n'ai pas trouvé, dans les poésies diverses de Charles Perrault, le *Portrait d'Iris*,, mais bien le *Portrait de la voix d'Iris*. Il est probable que c'est la même pièce qui valut à Quinault l'aventure rapportée ci-dessus. Elle commence ainsi :

« Je chante les beautés d'une voix sans pareille
« Pour qui mon cœur est enflammé, etc. »

Voyez à la suite des *Mémoires de Charles Perrault, ut suprà*, p. 342. — Voyez aussi à l'appendice n° I.

[2] Voyez ce dialogue, à la suite des Mémoires de Ch. Perrault, p. 349.

faut qu'on remarque au palais. Le second, docteur en Sorbonne, très-savant, très-considéré, et de mœurs irréprochables, était le plus sérieux de la famille. Le troisième avait la charge de receveur général des finances de Paris : c'était le plus riche, mais non le moins aimable. Quoique financier, il cultivait les lettres et les sciences: il avait fait un savant traité de physique; et, pour se délasser, il avait publié une bonne traduction du poëme italien de la *Secchia rapita*, du Tassoni [1]. Le quatrième était Charles Perrault, premier commis des bâtiments, le défenseur des modernes, l'historien des hommes illustres de son siècle, l'agréable auteur des Contes de fées. Le cinquième, Claude Perrault, de savant botaniste et de grand médecin, devint architecte de la colonnade du Louvre. Il n'y a que la France qui produise de ces esprits aimables, déliés et souples, chez lesquels les études les plus approfondies d'une profession ou d'une science spéciale n'étouffent ni l'imagination, ni la faculté de s'attacher à autre chose, et d'y réussir également bien.

Charles Perrault ne peut pas, comme son frère Claude, passer pour un architecte : il paraît néanmoins qu'il avait du goût pour cet art, car il raconte que ce fut lui qui fit bâtir un corps de logis de la maison de Viry, que son frère, le receveur général, avait recueillie dans la succession de leur mère. « Je

[1] Voyez l'ouvrage intitulé : *L'ombre du grand Colbert*, petit in-12, 1749, notes, p. 156, note 13.

m'appliquai, dit-il, à faire bâtir cette maison, qui fut trouvée bien entendue. Il est vrai que mes frères avaient grande part au dessin de ce bâtiment, que je conduisis, n'ayant pour ouvriers que des Limousins qui n'avaient fait autre chose, toute leur vie, que des murs de clôture. Je leur fis faire aussi la rocaille d'une grotte, qui était le plus bel ornement de cette maison de campagne. Je rapporte ici la part que j'ai au bâtiment de Viry, parce que le récit qu'on en fit à M. Colbert fut cause particulièrement de ce qu'il songea à moi, pour en faire son commis dans la surintendance des bâtiments du roi; ce qui arriva vers la fin de 1663 [1]. »

Charles Perrault, on le voit, était merveilleusement propre à remplir ces fonctions. Il possédait un fonds d'instruction très-solide, connaissait le droit et les finances, avait la pratique des affaires, écrivait agréablement en vers comme en prose, et n'était pas étranger aux arts. De plus, son esprit souple et pénétrant pouvait se plier facilement à toutes les exigences d'un homme d'État supérieur, qui avait besoin de trouver chez son commis une aptitude à peu près universelle. Charles Perrault en donna, pendant vingt ans, des preuves nombreuses et irrécusables. Durant ce long intervalle, il eut la plus grande part à la surintendance des bâtiments; il sut admirablement seconder son chef, entrer dans ses vues, les faire exécuter avec succès, et quelque-

[1] *Ibid.*

fois même mettre à sa disposition une initiative aussi intelligente que modeste. De 1664 à 1683, on trouve son nom associé à toutes les grandes choses ordonnées par Colbert, et nous le verrons avoir la plus grande part à l'adoption du plan, donné par son frère Claude, de la colonnade du Louvre. Le pouvoir dont il jouissait ne lui aliéna point l'amitié des artistes : l'affabilité de son caractère, la simplicité de ses manières, son obligeance, toujours au service du vrai talent, le rendirent cher à cette foule d'hommes célèbres dans les arts et les lettres, dont Colbert était entouré, et qu'il savait employer avec le tact le plus habile à rehausser la gloire de son maître.

Dès son entrée au petit conseil des bâtiments, Charles Perrault fut choisi pour y tenir la plume, et, tant qu'il fit partie de ce conseil, il conserva cette fonction. Colbert fut si satisfait de ses débuts, que, dès le 17 janvier 1663, il lui fit remettre une bourse, dans laquelle il y avait cinq cents écus en or. Cette gratification, toujours continuée, et augmentée de cinq cents livres en 1669, dura sur le même pied jusqu'à la retraite de Charles Perrault, en 1683 [1].

[1] *Ibid.*, p. 31.

CHAPITRE IV.

Création de la manufacture royale des tapisseries et meubles de la couronne aux Gobelins. — Charles Lebrun, Van der Meulen et autres artistes et ouvriers employés aux Gobelins.

1662—1683.

Dès l'année 1662, bien qu'il ne fût pas encore surintendant des bâtiments, Colbert avait voulu relever la fabrication des tapisseries destinées à meubler et embellir les résidences royales. Peut-être cette pensée lui fut-elle suggérée par la vue des tapisseries que Fouquet avait fait exposer dans son château de Vaux-le-Vicomte, et qui sortaient de l'atelier qu'il avait établi à Maincy, tout près de ce domaine. Le peintre Lebrun en avait donné les cartons : ils représentaient la chasse de Méléagre, traitée à la manière d'Annibal Carrache, et leur exécution en tapisserie ne comportait pas moins de quatre-vingt-douze aunes, et plus, carrées, en cinq tapisseries. Avant ces cartons, Lebrun en avait composé d'autres pour des tapisseries exécutées en Flandre, à l'usage de l'évêque de Liége et pour Jabach [1].

Colbert avait vu au Vatican les tapisseries faites en Flandre, sur les cartons de Raphaël, et données au pape Léon X par le roi François Ier. Il avait, sans doute, été frappé du grand goût qui règne dans leur exécution, et du magnifique effet qu'elles pro-

[1] *Vies des premiers peintres du roi. Vie de Charles Lebrun*, par Lépicié, t. I, p. 20.

duisent. Il savait que François Ier avait établi à Fontainebleau une manufacture royale de tapisseries, destinées à la décoration de cette résidence, et dont la direction avait été remise à Sébastien Serlio, son peintre et son architecte ordinaire, peut-être avec la collaboration du Primatice[1]. Henri II et Catherine de Médicis avaient encouragé la fabrication des tapisseries, que le grand Henri IV, par ses édits du 12 janvier et 11 septembre 1601 et de janvier 1607, avait placée sous sa protection spéciale et entourée de privilèges. Sous Louis XIII, ces privilèges avaient été confirmés et même étendus à la fabrication des tapis du Levant, dont le travail diffère essentiellement de celle des tapisseries de Flandres[2]. Mais pendant les troubles de la fronde et la guerre civile qui en fut la suite, la fabrication des tapisseries et des tapis avait été interrompue. Il avait fallu tout le luxe du surintendant Fouquet, pour faire la dépense de l'atelier de Maincy, exclusivement destiné à la confection de tentures pour son château de Vaux-le-Vicomte et pour sa maison de Saint-Mandé, près Paris.

Colbert, qui voyait tout en grand, comme Louis XIV, résolut de relever l'ancienne fabrica-

[1] Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, etc., éd. de Trévoux, in-12, t. II, p. 295.

[2] Pour l'histoire de la fabrication, en France, des tapisseries de Flandres et des tapis façon du Levant, voyez la *Notice sur la manufacture des tapisseries des Gobelins et des tapis de la Savonnerie*, par M. A.-L. Lacordaire, directeur de cet établissement, 3e éd., in-8o de 146 pages. Paris, à la manufacture des Gobelins, 1855.

tion des tapisseries royales, et de la faire entrer comme un des principaux éléments d'une manufacture de meubles, exclusivement chargée de fournir tout l'ameublement des palais et des bâtiments de la couronne. Frappé de l'habileté des artistes et des ouvriers de Paris, et désirant d'ailleurs exercer une active surveillance sur cet établissement, il voulut que cette manufacture fût installée à Paris même. A cet effet, il acquit, au nom du roi, le 6 juin 1662, l'hôtel des Gobelins, qui appartenait alors au sieur Leleu, conseiller au parlement[1].

Mais pour diriger cet établissement, il ne fallait pas un artiste habile dans un seul art : il fallait trouver un homme auquel non-seulement la peinture et l'architecture fussent familières, mais qui possédât également bien toutes les autres dépendances de l'art du dessin. Charles Lebrun fut désigné par Colbert, et ce choix fut on ne peut pas plus heureux. Comme peintre, cet artiste avait donné déjà les preuves du talent le plus remarquable, soit au château de Vaux-le-Vicomte, soit à l'hôtel du président Lambert, soit dans un grand nombre de toiles pour les églises, les palais et les riches habitations des plus grands seigneurs. Parmi ces tableaux, celui

[1] Il ne faut pas confondre la manufacture de tapisseries établie aux Gobelins par Colbert, avec la fabrique de teinture créée près du même emplacement, dès 1450, par l'ancienne famille Gobelin, et qui subsista jusque vers l'année 1800, après avoir appartenu aux familles Gluck, de Jullienne et de Montullé. Cette fabrique resta toujours un établissement particulier. Voyez la Notice précitée sur les Gobelins.

de la famille de Darius, qu'il avait peint pour le roi, passait pour son chef-d'œuvre, et il faut avouer qu'il peut être considéré encore aujourd'hui comme une des plus belles pages de l'école française [1]. Mais Charles Lebrun, devenu directeur de la manufacture des meubles et des tapisseries de la couronne, ne devait pas être jugé seulement comme peintre. « En effet, dit un journal du temps [2], il avait un génie vaste et propre à tout; il était inventif, il savait beaucoup et son goût était général, ainsi que son savoir; il taillait en une heure de temps de la besogne à un nombre infini de différents ouvriers : il donnait des dessins à tous les sculpteurs du roi; tous les orfévres en recevaient de lui. Ces candélabres, ces torchères, ces lustres et ces grands bassins ornés de bas-reliefs, qui représentaient l'histoire du roi, n'étaient que sur ses dessins et sur les modèles qu'il en faisait faire. Il donnait en un même temps des dessins pour tendre des appartements entiers. Pendant que tant d'ouvriers travaillaient sur ses dessins, il y en avait une infinité qui n'étaient occupés que par ceux qu'il avait donnés pour des tapisseries. Il a fait ceux de la bataille et du triomphe de Constantin, ceux de l'histoire du roi et celle d'Alexandre, des maisons royales, des saisons,

[1] Pendant mon dernier séjour à Rome, en avril et mai 1856, j'ai vu à la Farnesine, dans l'appartement du premier étage, une fresque de Gian-Antonio Razzi, dit le Sodoma, qui représente l'entrevue d'Alexandre avec la famille de Darius. Cette composition a été prise pour modèle par Lebrun, qui l'a imitée dans toutes ses parties.

[2] Le *Mercure de France* du mois de février 1690.

des éléments et plusieurs autres. Enfin, l'on peut dire qu'il faisait tous les jours remuer des milliers de bras, et que son génie était universel... Il donnait jusqu'aux dessins de serrurerie. J'en puis rendre témoignage, puisque j'ai vu regarder, par de très-habiles étrangers, des serrures et des verroux de portes et fenêtres de Versailles et de la galerie d'Apollon au Louvre, comme des chefs-d'œuvre dont ils ne pouvaient se lasser d'admirer la beauté. »

Indépendamment de la manufacture des meubles et tapisseries de la couronne établie aux Gobelins, Lebrun avait été chargé par Colbert de diriger la fabrique de tapis de Perse, ou façon du Levant, placée à Chaillot en 1663 et connue sous le nom de la Savonnerie, qui depuis a été réunie aux Gobelins.

Pour répondre dignement aux vues du grand ministre qui lui témoignait tant de confiance, Lebrun commença par s'entourer d'artistes qui, bien que lui étant inférieurs par l'universalité des connaissances, étaient néanmoins remarquables dans l'un des genres ou l'une des branches de l'art. Il s'attacha d'abord son fidèle Van der Meulen, que Colbert avait attiré en France, où il vint se fixer. Cet artiste n'avait pas et n'a point encore eu d'égal pour la topographie peinte des siéges et des batailles. Il est vrai qu'il allait étudier sur place et au milieu des camps. En 1667, il prit part à la campagne de Flandres. Tandis que Colbert y conduisait Lebrun dans son

carrosse, Van der Meulen, à cheval, suivait tous les épisodes de cette campagne, et recevant les ordres du premier peintre du roi, dessinait avec lui, sur les lieux mêmes, les événements qu'ils devaient, à leur retour, peindre pour les appartements de Versailles, ou pour les tapisseries des Gobelins. Van der Meulen, comme Lebrun, a consacré son génie à la gloire de Louis XIV : il avait une prodigieuse justesse de coup d'œil et une très-grande habileté de main, pour rendre heureusement les opérations stratégiques, l'emplacement des camps, la disposition d'une armée en campagne, les attaques, les combats soit en plaine, soit au milieu d'un terrain accidenté ou boisé; les tranchées, les assauts et tous les accidents de la guerre. Son pinceau savait également bien représenter les fêtes, les cavalcades, les cortéges, les promenades du roi, ainsi que les magnifiques costumes qui ajoutaient tant de noblesse et de dignité à la cour de Louis XIV. Souvent Lebrun peignait les personnages, dans les compositions de Van der Meulen. Mais cette coopération ne laisse apercevoir aucune disparate soit dans le coloris, soit dans la manière de l'un ou de l'autre maître. Lebrun peignit ainsi avec Van der Meulen les cartons d'une tenture de l'histoire du roi, en or, en quatorze pièces, représentant l'entrevue des rois (d'Espagne et de France) ; l'audience du Légat ; la prise de Dunkerque ; la prise de Lille ; le mariage du roi ; la prise de Dôle ; la prise de Marsal ; le sacre du roi ; la prise de Douai ; l'alliance des Suisses ; la

prise de Tournay; la défaite de Marsin ; l'entrée du roi aux Gobelins [1].

A côté de Van der Meulen, Baptiste Monnoyer, excellent peintre de fleurs et de fruits, Yvart, père et fils, Houasse, Revel, Lichery, les Testelin, Boulle, Auguier, Nicasius Besnaert, Genouel et Baudouin, travaillaient sur les dessins de Lebrun, ou d'après ses indications, soit aux figures, soit aux paysages, animaux, et vues d'architecture, soit aux ornements et décorations. Mais ces artistes, bien que doués d'un talent réel, chacun dans son genre, n'étaient, pour ainsi dire, que des instruments sous la direction de leur chef, aussi heureusement doué pour l'invention que pour la répartition du travail : comme les touches d'un clavier qui produisent isolément des sons différents, s'accordent et se combinent, sous les mains d'un habile virtuose, suivant les règles de l'harmonie. L'unité et l'harmonie sont en effet le caractère saillant des œuvres d'art exécutées sous la direction de Charles Lebrun, de 1663 jusqu'à la fin de l'administration de Colbert. En contemplant, soit les tapisseries des Gobelins de cette époque, soit les peintures et les décorations du vieux Versailles, soit la disposition et l'ornementation de ses jardins, on sent qu'une pensée supérieure, unique, a dirigé tous ses travaux, sans jamais lais-

[1] Voyez, dans la *Notice sur les Gobelins*, de M. Lacordaire, p. 61 et suiv., le détail des tapisseries exécutées dans cet établissement, par ordre de Colbert, sur les dessins de Lebrun, par les artistes sous ses ordres.

ser les nombreux artistes, employés à les exécuter, s'écarter du même style noble et majestueux, mais quelquefois un peu lourd, qui est le cachet de cette époque.

Les ouvriers tapissiers occupés à reproduire, à l'aide de la laine et de la soie, les compositions et les cartons des artistes attachés aux Gobelins, étaient à la hauteur de cette tâche. A leur tête se trouvait le Flamand Jean Jans, ou Janssen, et il avait sous ses ordres Henri Laurent, Pierre et Jean Lefebvre, Jean de Lacroix, Jean-Baptiste Mosin, Jean Jans fils, Verrier et Van der Kerchove, très-habile teinturier[1].

Il est remarquable que les noms des artistes ouvriers qui ont su traduire en tapisserie les œuvres des peintres, sont restés, en général, tout aussi inconnus que ceux de ces artistes romains qui ont transporté en mosaïque, dans la basilique de Saint-Pierre, les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Dominiquin, du Guide et d'autres grands maîtres. Le public, les amateurs eux-mêmes, en regardant les tapisseries des Gobelins ou les mosaïques de Rome, ne se rappellent que les noms des peintres, et ils ne s'enquièrent pas même de ceux de leurs habiles traducteurs. C'est un oubli fort injuste, qui ne peut s'expliquer, jusqu'à un certain point, que par l'infériorité des arts secondaires, qui n'ont pas pour eux l'initiative

[1] *Ibid.*, p. 59 et 146. — Voyez aussi, dans le *Livre des peintres et graveurs* de l'abbé de Marolles, éd. de 1855, publiée chez Janet par M. Duplessis, les quatrains rimés sur ceux qui font fleurir les beaux-arts aux Gobelins, p. 90.

de la création ; et cependant, les graveurs sont aussi connus que les peintres.

Il paraît que jusqu'à l'époque où Lebrun fut mis à la tête de la manufacture des meubles de la couronne, on ne travaillait plus aux tapisseries, au moins en France, qu'avec des métiers à basse-lisse, aujourd'hui abandonnés. Lebrun installa aux Gobelins des ouvriers à haute-lisse, autant à cause de la supériorité de ce métier, que parce qu'il voulait préserver ses cartons et ses modèles d'une destruction complète[1]. En effet, jusqu'au milieu du dernier siècle, les tableaux que l'on reproduisait en tapisseries, au moyen des métiers de basse-lisse, étaient entièrement sacrifiés : coupés par bandes de la largeur du métier, ils étaient exécutés de manière que la tapisserie ne présentait que leur contre-épreuve. Avec le métier à haute-lisse, le modèle n'avait pas à craindre d'être détruit. Le métier et la chaîne, sur laquelle sont tracés les dessins, étant placés verticalement, le modèle ou carton n'était pas coupé par bandes destructives de l'ouvrage ; il se plaçait sur des rouleaux derrière l'ouvrier, qui pouvait à son gré le consulter. Le carton, tableau ou dessin, n'était pas détruit, mais seulement froissé

[1] Sur les métiers de haute et basse-lisse, voyez la Notice précitée, de M. Lacordaire, p. 123 et suiv. — Voyez aussi, sur l'origine et les travaux de la manufacture des Gobelins, le Mémoire de C.-A. Guillaumot, architecte, administrateur de cette manufacture. Paris, Marchant, rue de la Harpe. Brochure de 63 pages in-8, p. 37 et suiv.

ou fatigué[1]. L'introduction par Charles Lebrun des métiers de haute-lisse aux Gobelins, a donc assuré la conservation d'un grand nombre de tableaux ou de cartons remarquables.

Lebrun n'avait pas toujours la charge d'inventer des sujets pour les tapisseries des Gobelins. Charles Perrault, dans ses mémoires[2], raconte que Colbert en demandait aussi à la petite académie dont il était secrétaire : « Il en fut donné plusieurs, dit-il, entre lesquels on choisit celui des quatre éléments, où l'on trouva moyen de faire entrer plusieurs choses à la gloire du roi. Comme ces tapisseries servaient tous les jours, et que les estampes, avec le discours qui les accompagne, forment un beau volume[3], je n'en dirai pas davantage. J'observerai seulement que toutes les devises sont de moi. A d'autres que mes enfants, je n'aurais pas fait cette remarque, et moins encore ce que je vais dire. Ayant porté à M. Colbert quarante-huit devises pour cette tapisserie, seize de l'abbé Bourséis, seize de l'abbé Cassagne et seize de ma façon, toutes mêlées les unes avec les autres, afin qu'il en choisît seize sans savoir qui en était l'auteur, il s'en trouva quatorze des miennes. Dans la joie que j'en eus, je ne pus m'empêcher de le lui dire. Sur quoi, il me demanda quelles étaient les deux autres devises de ma façon qu'il n'avait

[1] Aujourd'hui, ces inconvénients n'existent plus. — Voyez la Notice de M. Lacordaire, p. 153 et suiv.

[2] P. 31.

[3] Il existe au cabinet des estampes.

pas adoptées. Les lui ayant marquées : « Ces deux-là, me dit-il, me semblent aussi bonnes que les deux que j'ai prises à leur place; il faut les joindre avec les autres, et qu'elles soient toutes de vous. » On fit ensuite le dessin de tenture des quatre saisons de l'année, sur le modèle de celle des quatre éléments. On l'a aussi gravée et accompagnée de semblables explications. Des seize devises qui ornent cette tenture, il y en a neuf de moi. »

Cette anecdote montre avec quelle sollicitude Colbert surveillait l'exécution de ses ordres. Aucun détail ne lui échappait, et à le voir choisir avec Ch. Perrault des devises latines pour expliquer des dessins de tapisseries, on croirait difficilement que c'était le même ministre qui s'occupait, dans le même temps, de réformer les ordonnances sur le commerce, la marine, les eaux et forêts, et la procédure civile et criminelle.

Colbert voulut que Louis XIV vînt visiter la manufacture des meubles de la couronne. Il savait quel puissant encouragement les artistes et les ouvriers de tous genres, attachés à cet établissement, trouveraient dans la présence au milieu d'eux de ce puissant monarque, toujours disposé, comme son ministre, à récompenser les hommes de mérite. Colbert n'était pas fâché d'ailleurs, de montrer lui-même au roi les chefs-d'œuvre qu'il destinait au Louvre, aux Tuileries et à Versailles. Une tenture en tapisserie, exécutée sur les cartons de Lebrun et de Van der Meulen, avait retracé le souvenir de cette visite. Nous

ignorons si elle existe encore au garde-meuble. Elle a peut-être été détruite, comme tant d'autres excellentes choses sorties des Gobelins. Mais deux charmantes gravures dessinées et exécutées par Sébastien Leclerc, qui était attaché à cet établissement comme dessinateur, nous ont conservé la représentation de deux circonstances mémorables dans l'histoire de la manufacture des meubles de la couronne. La première retrace une fête donnée à Lebrun par les artistes et les ouvriers des Gobelins. Au milieu de la cour, entourée de bâtiments inachevés et remplie de carrosses et de beau monde, on voit les employés occupés à dresser un *Mai* surmonté d'un soleil, emblème de Louis XIV, en l'honneur du roi et de leur directeur. La seconde gravure représente Colbert, se faisant montrer par Lebrun les tapisseries exécutées d'après les tableaux de ce peintre. Colbert, dans une grande galerie, éclairée à gauche par neuf fenêtres entre lesquelles sont placées des statues antiques, semble considérer le tableau de la famille de Darius, que des ouvriers élèvent sur un rouleau, tandis que derrière lui et découverts, un certain nombre de grands seigneurs et de dames admirent d'autres tableaux de Lebrun exposés sur l'arrière-plan. Ces gravures, dessinées et exécutées avec l'esprit d'invention et la netteté qui caractérisent Sébastien Leclerc, sont fort remarquables [1].

Nous avons dit qu'on ne devait pas seulement

[1] Elles se trouvent au cabinet des estampes, dans l'œuvre de Sébastien Leclerc, en 3 vol. in-folio, t. I et II.

fabriquer des tapisseries aux Gobelins. Louis XIV avait voulu, sur la proposition de Colbert, que cet établissement fût rempli de bons peintres, maîtres tapissiers, orfévres, fondeurs, graveurs, lapidaires, et que des apprentis, au nombre de soixante, choisis par le surintendant des bâtiments, fussent entretenus et placés dans le séminaire du directeur [1]. La plus grande activité régnait dans tous les ateliers. Des travaux d'orfévrerie, de sculpture sur bois et sur métaux, d'ébénisterie, de broderie, de mosaïque même, y étaient entrepris et exécutés avec le plus grand succès.

« Horace et Ferdinand de Magliorini, Branchi et Gachetti, lapidaires romains, Domenico Cucci, ébéniste et sculpteur romain, exécutaient ces meubles d'une richesse singulière, destinés à la décoration des résidences royales. Philbert Balland et Simon Fayette brodaient des meubles de diverses sortes, portières, siéges, tentures sur gros de Tours et de Naples, sur moire et toile d'argent, d'après les modèles de Bailly, peintre en miniature, de Bonnemer, de Testelin, de Boulongue le jeune. Fayette exécutait les figures et Balland le paysage. Nous ne parlerons ni des travaux très-connus des célèbres graveurs Audran, Rousselet, Sébastien Leclerc, ni de ceux des sculpteurs Tubi et Coysevox, qui tous résidaient aux Gobelins; ni de ces belles œuvres d'orfévrerie ciselées que leur valeur artistique ne

[1] Préambule de l'édit de 1667, portant établissement de la manufacture des meubles de la Couronne.

put préserver d'une complète destruction, et que Louis XIV, en 1690, par suite d'une guerre ruineuse, crut devoir faire porter à la Monnaie. Elles avaient été, en partie, exécutées aux Gobelins par Alexis Loir, du Tel, Claude Villers et ses fils. La manufacture de la Savonnerie exécutait en même temps, d'après les modèles de Baptiste Monnoyer, de Francart, de Blain de Fontenay, de Lemoyne, de grands travaux qui, par leur caractère décoratif, et par leur multiplicité, échappent en quelque sorte à la description : tapis pour les galeries de Versailles et du Louvre, meubles, siéges de toutes formes, paravents, portières etc.[1]. »

On voit quelle prodigieuse activité régnait à la manufacture des meubles de la couronne, et quelle vigoureuse impulsion Colbert et Lebrun savaient donner à tous les artistes, à tous les ouvriers qu'ils y avaient attachés.

CHAPITRE V.

Les meubles de Charles-André Boulle, ébéniste de Louis XIV. — Sa collection de dessins et de gravures. — La manufacture des meubles de la couronne restreinte à la fabrication des tapisseries. — Supériorité de celles des Gobelins.

1662—1683.

Parmi les artistes-ouvriers employés aux Gobelins, il en est un qui mérite une mention spéciale :

[1] *Notice sur les Gobelins*, par M. Lacordaire, p. 66 et suiv.

c'est Charles André Boulle, d'abord peintre, ensuite ébéniste du roi. Il naquit à Paris en 1642, et son père, qui était ébéniste, le destinait à la même profession. Il paraît néanmoins, qu'à l'apprentissage de ce métier, le jeune Boulle avait préféré l'étude du dessin, et qu'il y réussissait passablement; car nous trouvons son nom cité comme peintre d'animaux et d'oiseaux, parmi ceux des artistes des Gobelins ayant composé les cartons des tentures *des douze mois* [1]. Ces tapisseries furent exécutées dans les commencements de l'administration de Colbert, c'est-à-dire, de 1663 à 1670 : d'où l'on peut conclure que Charles André Boulle n'abandonna la peinture pour l'ébénisterie que postérieurement à cette époque. Il est probable que les encouragements accordés aux ouvriers ébénistes que Colbert avait fait venir de Florence et de Rome, durent déterminer Boulle à renoncer à la peinture des cartons de tapisseries, pour reprendre l'ébénisterie, qui a rendu son nom célèbre. Ses premières études lui donnaient un avantage décidé sur ses confrères, pour le dessin de la composition des meubles ; mais il est à croire que les conseils de Charles Lebrun ne furent point étrangers au genre qu'il adopta, non plus qu'aux formes nobles et majestueuses, si bien en harmonie avec toute l'ornementation intérieure de Versailles, que Boulle sut préférer. Ce qui lui appartient en propre, c'est le choix même des

[1] *Ibid.*, p. 63.

matériaux qui entrent dans la composition des meubles de son invention. Leur emploi demandait une grande habileté, unie à une patience non moins éprouvée : il fallait que Charles André Boulle fût doué, à un degré remarquable, de ces deux qualités pour réussir. « Il joignait, dit Mariette[1], au bon goût la solidité, et ses beaux meubles sont aussi entiers, après cent ans de service, qu'ils l'étaient lorsqu'ils sont sortis de ses mains. » Pour faire encore mieux ressortir la richesse et la beauté de son travail en marqueterie, il savait y ajouter l'emploi le plus heureux d'ornements de bronze dorés d'un excellent style. Comme toutes les œuvres d'art produites sous l'administration de Colbert et sous la direction de Lebrun, les meubles de Boulle semblent naturellement faits pour décorer et garnir Versailles. Remplacer, dans la chambre à coucher de Louis XIV, les meubles de Boulle par ceux de Crescent, de Caffieri, ou par les meubles en usage sous le premier empire ou de nos jours, ce serait rompre l'harmonie de cette ancienne demeure du grand roi. Aussi, ce prince encourageait-il de tout son pouvoir le talent de son premier ébéniste. Colbert lui fit d'immenses commandes pour les maisons royales. Piganiol de la Force[2] cite, comme le chef-d'œuvre de Boulle et de son art, le cabinet de

[1] *Abecedario* publié par MM. de Chenevières et de Montaiglon, v° BOULLE.

[2] *Description de Versailles*, t. I, cité par M. Charles Asselineau, dans sa *Notice sur M. André Boulle*. Paris, Dumoulin, 1855, 2e éd., p. 14.

marqueterie et de glaces qu'il avait exécuté pour l'appartement du Dauphin. Ce cabinet avait vingt-trois pieds carrés. « Il a, dit Félibien, de tous côtés et dans le plafond, des glaces de miroirs avec des compartiments de bordures dorées, sur un fond de marqueterie d'ébène. Le parquet est aussi fait de bois de rapport et embelli de divers ornements, entre autres des chiffres de monseigneur et de madame la Dauphine. » Dans ce cabinet, la marqueterie, travail de Boulle, était à demeure et inhérente aux lambris et au plafond. Mais, le plus souvent, Boulle composait ses meubles de manière à pouvoir être facilement transportés et changés de place. Il faisait des bureaux en ébène, en écaille ou en marqueterie de bois de rapport, incrustée de cuivres dorés; des armoires ornées d'attributs de musique et de chasse; des boîtes à pendules en marqueterie (mouvements de Baillon ou de Rabby) avec des statuettes en bronze ou en cuivre, reproduisant celles du Jour et de la Nuit, du tombeau des Médicis, à Florence, par Michel-Ange. Il prenait quelquefois les modèles de ses ornements d'après les meilleurs peintres et sculpteurs, ses contemporains : mais il donnait surtout la préférence à la reproduction en petit, des chefs-d'œuvre de la statuaire antique. C'est ainsi qu'il exécuta pour Louis XIV un corps d'armoire de marqueterie en écaille, dont la porte était décorée d'un Apollon en relief faisant écorcher Marsyas : sur les côtés, on voyait Bacchus, et l'hiver représenté par un vieillard qui se chauffe.

Le style des meubles de Boulle diffère essentiellement, quant à la forme et à l'assortiment des matières, de ceux exécutés aux Gobelins par les ouvriers que Colbert avait fait venir d'Italie. Ceux-ci préféraient, en général, le bois d'ébène à l'écaille ou à la marqueterie; et, dans les ornements, ils faisaient un fréquent usage de marbres, de pierres de relief ou de mosaïques, manière de Florence. Ils avaient exécuté dans ce style, « un très-grand cabinet d'ébène, orné, dans le milieu, d'un portique enrichi de deux tableaux de pierres de relief, manière Florence, entre deux Termes de cuivre doré, dont les chapiteaux sont d'ordre corinthien, aux côtés dudit portique de quatre pilastres de marbre... Au-dessus, d'une attiqué au milieu de laquelle sont les chiffres du roi, de cuivre doré, dans une bordure ronde, aussi de cuivre doré, ciselée de feuilles de laurier; sur la corniche, de trophées d'armes et de six vases de cuivre doré, et sur toute la face, de douze autres tableaux de pierres de rapport, aussi manière de Florence, faits aux Gobelins, représentant des paysages, fleurs, oiseaux et animaux, enfermés dans des moulures et ornements de cuivre doré, porté sur un pied de bois doré, sculpté de pieds de bœuf et de festons; ledit cabinet, haut, avec son pied, de sept pieds cinq pouces; large de cinq pieds quatre pouces, avec un pied et demi de profondeur [1]. »

[1] *Notice historique sur les Gobelins*, par M. Lacordaire, p. 66, 67.

Ces meubles, imités de ceux qui décoraient les palais d'Italie, avaient précédé ceux de Boulle. L'invention de ces derniers, plus portatifs, plus élégants, moins lourds, et pour tout dire en un mot, *nouveaux* par les formes et par la disposition et l'assortiment de la matière, avantages toujours si recherchés en France, eurent une vogue prodigieuse. Ils firent négliger les autres. Boulle en garnit non-seulement les palais de Louis XIV, mais aussi les hôtels des grands seigneurs les plus opulents et les plus fastueux. Il gagnait, avec cette industrie, des sommes énormes, et il aurait dû amasser une grande fortune; mais il en fut tout autrement. Boulle était un véritable artiste, ne comptant pas avec l'argent, et préférant un beau dessin, une gravure rare à tous les placements qu'il aurait pu faire. — « Cet homme, dit Mariette [1], qui a travaillé prodigieusement et pendant le cours d'une longue vie, qui a servi des rois et des hommes riches, est pourtant mort assez mal dans ses affaires. C'est qu'on ne faisait aucune vente d'estampes, de dessins, etc..., où il ne fût, et où il n'achetât, souvent sans avoir de quoi payer; il fallait emprunter presque toujours à gros intérêts. Une vente nouvelle arrivait, nouvelle occasion de recourir aux expédients. Le cabinet devenait nombreux, et les dettes encore davantage, et, pendant ce temps-là, le travail languissait. C'était une manie dont il ne fut pas possible de le guérir. »

[1] *Abecedario*, v° BOULLE.

Pour comble de malheur, un incendie détruisit presque entièrement la collection de Boulle, l'une des plus belles, au témoignage de ses contemporains, qui ait jamais existé. On fit, de ce qui resta, une vente publique qui dura fort longtemps. Il s'y vendit des pièces admirables, et on assure que celles qu'on sauva n'étaient rien, en comparaison de celles qui s'étaient perdues. Parmi ces dernières, on regrettait surtout un recueil magnifique de dessins d'habits de théâtre de Della Bella, un manuscrit de Rubens, dont de Piles a beaucoup parlé, et une suite de cent portraits de Van Dyck, dont toutes les épreuves étaient retouchées au pinceáu de la main même du maître [1].

Charles-André Boulle mourut en 1732, à quatre-vingt-dix ans, et la fabrication du genre de meubles qu'il avait inventé fut bientôt abandonnée. La mode, qui exerce son empire en France d'une manière irrésistible, avait déjà fait donner la préférence aux meubles de Crescent, l'ébéniste du Régent, sur ceux de Boulle. Un peu plus tard, sous le patronage de madame de Pompadour, ceux de Caffieri fils, ou petit-fils de l'artiste employé aux Gobelins, du temps de Colbert, furent recherchés par les belles dames et les grands seigneurs, à l'exclusion de tous autres. Le dessin, la forme et l'ornementation sont d'un tout autre goût que les meubles du fondateur de l'ébénisterie de style en France; mais ils s'accordaient mieux avec les peintures de Boucher

[1] Charles Asselineau, *Notice sur Boulle*, p. 9.

et les décorations intérieures des appartements Louis XV. Aussi, les meubles de Boulle disparurent peu à peu, et ne furent plus appréciés que comme des objets de curiosité dans les cabinets des amateurs. De nos jours, ils ont repris une partie de leur vogue, et l'on s'accorde à reconnaître, parmi les plus beaux qui existent encore, une pureté de goût, une sévérité de style, une beauté d'ornementation qui n'ont pas encore été égalées, et qui doivent faire considérer leur inventeur comme un véritable artiste.

De toutes les industries attachées par Colbert à la manufacture des meubles de la couronne, la fabrication des tapisseries et des tapis a seule survécu aux changements de la mode et aux vicissitudes, plus destructives encore, des révolutions. En 1793, en 1830, en 1848, on a demandé la suppression de la manufacture des Gobelins, comme trop coûteuse et comme étant devenue inutile, par suite des progrès opérés par l'industrie privée. Mais cet établissement est toujours sorti victorieux de ces épreuves; l'incomparable beauté de ses produits a été la meilleure raison de sa conservation. C'est, qu'en effet, les artistes-ouvriers des Gobelins ont su conserver et même augmenter toute l'ancienne supériorité des tapisseries de cette maison. Les procédés de la fabrication ont pu changer; mais, loin d'y perdre, les tapisseries et les tapis n'y ont que gagné. L'exposition universelle, en réunissant les œuvres les plus remarquables de l'industrie privée de tous les peu-

ples, a fourni la preuve la plus éclatante de l'admirable supériorité des tapisseries et tapis des Gobelins sur les produits similaires de toutes les nations du monde. C'est de ces tapisseries qu'on peut réellement dire qu'elles sont une véritable traduction des œuvres de la peinture et des autres arts. Il paraît impossible d'approcher plus près de la perfection.

Dans les anciennes tapisseries de Flandre, et même aux Gobelins, sous Louis XIV, le coloris de la tapisserie ne rendait que très-imparfaitement les couleurs du peintre. La gamme des nuances teintes en laine et en soie était alors très-bornée. C'est pourquoi les artistes chargés de composer les cartons à exécuter en tapisseries, ne couvraient ces cartons que d'une sorte d'enluminure à teintes plates, imitant l'aquarelle. C'est dans cette manière et sur les cartons coloriés pauvrement par Raphaël et ses élèves, que furent exécutées en Flandre, sous la direction de Van Orlay, les tapisseries données en 1512 par François Ier à Léon X, que l'on voit encore dans la galerie *degli Arazzi* du Vatican. L'ensemble en est très-harmonieux ; mais les teintes ressemblent beaucoup plus à la fresque qu'à la peinture à l'huile. Aujourd'hui, grâce aux découvertes de la science moderne, et, particulièrement, aux savantes applications de M. Chevreul, membre de l'Académie des sciences, la gamme des couleurs et des nuances teintes sur la laine, sur le coton et sur la soie, est à peu près complète. Aussi, la reproduction des tableaux à l'huile, surtout pour la partie des ornements, des

meubles et des étoffes, ne laisse rien à désirer. Mais, dans cent ans, ceux qui verront les reproductions de l'art de notre temps, décideront si ces tapisseries auront résisté à l'action de l'air et des années, aussi heureusement que les tapisseries, moins brillantes de couleurs, des seizième et dix-septième siècles.

Quoi qu'il puisse arriver, Colbert ne méritera pas moins d'éloges pour la fondation des Gobelins, et le nom de Charles Lebrun restera associé à celui du surintendant des bâtiments, pour l'intelligence et l'activité qu'il sut déployer dans la direction de la manufacture des meubles de la couronne. Les anciens ateliers de tapisseries de la Flandre, si renommés pendant près de deux siècles, n'ont pu soutenir la concurrence de la fabrication de Paris; et, tandis qu'ils se fermaient l'un après l'autre, les tentures sorties des Gobelins ont atteint toute leur perfection et sont restées sans rivales en Europe.

CHAPITRE VI.

Confiance que Colbert inspire aux artistes. — Les Beaubrun, peintres de portraits. — Colbert achète de M. de Ratabon la surintendance des bâtiments. — Origine et importance de cette charge. — Elle devient encore plus considérable sous l'administration de Colbert. — Il agrandit le jardin des Tuileries. — André Le Nôtre, contrôleur des bâtiments et dessinateur des jardins.

1663 — 1683.

A l'époque de l'acquisition de l'hôtel des Gobelins et de l'installation de la manufacture des meu-

bles de la couronne, Colbert n'avait pas encore le titre officiel de surintendant des bâtiments, bien qu'il en exerçât réellement les fonctions; mais son crédit était si grand, son influence tellement dominante, que les artistes attachés à la maison de Louis XIV, n'hésitaient pas à s'adresser à lui pour obtenir des travaux soit du roi, soit des personnes de la cour. Parmi les artistes qui présentèrent ainsi leur requête à Colbert, nous trouvons Henry et Charles Beaubrun, peintres de portraits, d'ornements, de décorations, et organisateurs des ballets et des divertissements royaux. Henry Beaubrun, fils et petit-fils d'un valet de chambre et d'un valet de garde-robe des rois Henri IV et Louis XIII, était lui-même valet de garde-robe de Louis XIV [1]. Comme il avait du talent pour la peinture, il était entré dès le commencement de l'Académie de peinture, en 1648, avec le rang d'ancien, dans cette compagnie. Charles Beaubrun, son cousin, qui figure également comme l'un des fondateurs de cette académie, n'était pas moins habile. Ils avaient une conformité parfaite de sentiments et de goût, et il n'était pas rare qu'ils peignissent ensemble le même portrait, y travaillant alternativement, se servant de la même palette et des mêmes pinceaux, sans

[1] Sur les ancêtres des Beaubrun, voyez la *Renaissance des arts à la cour de France*, par M. le comte de La Borde, t. I, p. 226, notes, et t. II, p. 886. — Voyez aussi, dans les *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture*, publiés par MM. de Chennevières et de Montaiglon, le *Mémoire historique sur Henri et Charles de Beaubrun*, t. I, p. 137.

qu'il fût possible de distinguer aucune différence dans la manière de faire de chacun d'eux[1]. Comme ils avaient beaucoup de connaissances à la cour, et que leur position leur permettait d'y rendre, même aux plus grands seigneurs, de ces petits services qui sont toujours fort appréciés, ils y étaient particulièrement recherchés par les dames. Ils avaient la réputation de réussir à les bien peindre. Ils savaient si bien disposer leurs portraits, qu'en conservant la ressemblance, ils leur donnaient cependant, lorsqu'il en était besoin, plus de beauté et des airs plus avantageux, les représentant avec des habits, des coiffures et d'autres ajustements qui leur donnaient beaucoup de grâce et de majesté. Aussi, pendant un assez long temps, il n'y eût guère de dames qui ne voulussent être peintes par les Beaubrun[2]. Mais cette vogue, comme tout ce qui tient à la mode et dépend du caprice, était déjà passée en 1663. A cette époque, les deux cousins manquaient de commandes, ou, s'il leur arrivait de faire quelques portraits pour des dames de la cour, ils se voyaient marchander outrageusement leurs toiles, et, finalement, ils étaient réduits à recevoir, pour prix de leurs ouvrages, une somme modique et bien inférieure à celles qui leur étaient offertes quelques

[1] Félibien, *Xe Entretien*, t. IV, p. 333 et suiv.

[2] *Id.*, *ibid.* J'ai vu, dans la collection de M. Duclos, deux portraits exécutés par ces artistes. L'un représente Louis XIV enfant, l'autre la reine Anne d'Autriche. Ils sont d'une couleur vigoureuse et fort bien traités, à la manière de Simon Vouët.

années auparavant. Quel moyen imaginèrent-ils pour arrêter cette décadence de leur fortune et de leur art? Ils eurent l'idée de recourir à Colbert, et lui adressèrent la lettre suivante [1] :

« Novembre 1663. — Monseigneur, si le roi n'a la bonté de dire un mot aux dames pour les animer à se faire peindre, nous ne saurions rien avancer à raison de leur négligence, et si vous ne nous faites la grâce d'être un peu favorable à nos récompenses, nous ne saurions nous faire secourir par des habiles gens dont nous avons affaire. Nous sommes bien malheureux que le roi nous désire taxer au-dessous des payements que nous avons du public ; pour peu que S. M. daignât penser à l'ancienneté de nos services, tant en qualité de domestiques, que de celle de peintres dès le commencement de son enfance, que l'un de nous a souvent eu l'honneur de faire jouer, S. M. aurait pour nous quelque pensée plus avantageuse. Les petits payements des ouvrages de la nature de celle-ci déshonorent leurs auteurs ; nous sommes au désespoir, Monseigneur, si vous n'avez la bonté de nous exempter de ce mal. Vous pouvez de si grandes choses qu'il vous sera fort facile de changer notre fortune présente en une meilleure ; faites-nous-en la grâce : en la tenant de

[1] Elle est rapportée dans la *Correspondance administrative de Colbert*, in-4, t. IV, Sciences, Arts et Lettres, n° 4, p. 533. Dans ce recueil, le nom des artistes est écrit : *Beaubrun*. Félibien, qui les avait connus, écrit : *Bobrun*. Nous avons suivi la première orthographe, parce que leur signature est rapportée de cette manière.

vos mains nous vous la sacrifierons avec toute la soumission et le respect imaginables. Notre académie, par l'avantage qu'elle a de l'honneur de votre protection, reçoit des bienfaits de S. M. : Ayez agréable, Monseigneur, d'en considérer en particulier deux des plus anciens, qui prennent la hardiesse de se dire, plus que qui que ce soit, vos, etc. »

Nous ignorons le résultat de cette requête : les deux artistes commençaient à vieillir, en 1663, et lorsque la vogue est partie, il est bien difficile de la ramener, à un âge où le talent faiblit avec les années. Cette curieuse lettre ne montre pas moins la confiance que Colbert inspirait aux artistes, même avant d'avoir été officiellement investi des fonctions de surintendant des bâtiments.

Il acheta cette charge de M. de Ratabon le 8 janvier 1664, et la paya deux cent mille livres. Ce prix peut paraître élevé, surtout si l'on se reporte à la valeur de l'argent à cette époque : mais les avantages attachés à la surintendance des bâtiments étaient considérables, et Colbert avait jugé de suite, en arrivant aux affaires, que, sous un monarque puissant, ami du faste et de la grandeur, cette fonction ne pouvait manquer d'acquérir une importance qu'elle n'avait pas encore obtenue.

La charge de surintendant des bâtiments de la couronne, créée par François Ier, avait été d'abord remplie, sous son règne, par Philbert Babou, sieur de la Bourdaizière, et par M. de Villeroy; elle fut ensuite occupée par Philibert Delorme et le Prima-

tice. Sous le règne de Henri IV, Sully fut chargé de tout ce qui avait rapport aux châteaux et aux bâtiments du roi. A l'avénement de Louis XIII, la surintendance des bâtiments passa entre les mains de Jean Varin, qui était, en même même temps, maître des monnaies. Elle fut donnée ensuite par le cardinal de Richelieu à Sublet des Noyers, qui la conserva jusqu'en 1643. Elle appartint ensuite à M. de Fourcy père, et ensuite à son fils, qui la vendit à M. de Ratabon, au commencement de la minorité de Louis XIV [1].

Il ne paraît pas que M. de Ratabon ait donné une grande impulsion à l'administration des bâtiments royaux. Il est vrai de dire qu'il posséda sa charge pendant des temps de troubles et de guerre civile, peu favorables au développement des arts. Il fallait néanmoins qu'il les aimât pour prendre part, comme il le fit, à la création, en 1648, de l'Académie de peinture. Ce service rendu aux artistes n'a cependant pas empêché l'auteur de l'histoire de cette académie, de 1648 à 1664 [2], de critiquer très-amèrement l'administration de M. Ratabon, sans même respecter son caractère. « Trop attentif, dit-il, à ses propres in-

[1] Voir, sur la suite des surintendants des bâtiments, jusqu'à Colbert, Félibien, *Entretiens*, t. II, p. 294, et t. IV, p. 306. — Voyez aussi, pour la continuation après Colbert, la *Description du Louvre et des Tuileries*, par M. de Clarac, p. 648 à 656.

[2] Récemment publiée par M. Anatole de Monlaiglon, sous le titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de 1648 à 1664*. A Paris, chez Janet, 1853, petit in-18, 2 vol., t. II, p. 94. — Cette histoire est attribuée, par l'éditeur, à Louis Testelin.

térêts pour s'occuper de ceux de la compagnie, il ne la servit jamais que par politique ou par ostentation. Borné dans la connaissance des arts, beaucoup plus qu'il n'est permis de l'être à un officier des bâtiments, ce n'étaient que l'engouement et le caprice qui le décidaient dans l'appréciation ou le discernement des talents et de la capacité. Patron fastueux et intéressé, adversaire actif et implacable, porté par goût et par caractère à l'intrigue et au petit manége, d'un commerce affectueux et liant, et revêtu de ces dehors flatteurs qui captivent volontiers le commun des esprits, tant qu'ils s'en croient les objets, était-il étonnant que ce ne fût pas là l'homme de M. Colbert ? »

M. de Ratabon était, depuis longtemps mal avec le chancelier Séguier, plus mal encore avec Charles Lebrun : ce dernier vit donc arriver Colbert à la surintendance des bâtiments avec un vif sentiment de satisfaction. Cette charge, sous l'administration de ce grand ministre, devint une des plus importantes du gouvernement. Louis XIV aimait le faste, la représentation, les arts, les fêtes, les divertissements de toute espèce. Il voulait marquer son règne par des établissements nouveaux qui surpassassent de beaucoup tous ceux laissés par ses prédécesseurs. Il avait surtout à cœur de créer à Versailles le palais le plus vaste et le plus magnifique de l'Europe, et en même temps, il voulait achever le Louvre. Pour mener de front tant d'entreprises grandioses, il lui fallait un homme d'une prodigieuse activité, aussi prompt à

inventer qu'à faire exécuter, et doué surtout du talent de savoir bien choisir les agents qu'il voulait mettre à l'œuvre. Il fallait, de plus, que cet homme eût, sous la seule autorité du roi, un pouvoir absolu sur ses subordonnés, et, qu'après le roi, il restât juge, en dernier ressort, de tous les projets, de tous les plans, de toutes les idées qui devaient lui être soumis par les entrepreneurs et les artistes.

Colbert avait toutes les qualités exigées pour bien remplir ces difficiles fonctions. Il était, plus qu'aucun autre, capable d'un travail soutenu et opiniâtre; son goût, son discernement supérieur, lui donnaient les moyens de s'assurer des hommes les plus capables et les mieux choisis pour l'emploi qu'il leur destinait. Son amour pour les arts le portait naturellement à entrer dans les vues de Louis XIV, pour tout ce qui se rapportait à la construction et à l'établissement des bâtiments royaux. Enfin, comme il était, depuis 1662, contrôleur général des finances, il tenait lui-même les cordons de la bourse, et il n'était point obligé, comme les surintendants des bâtiments, ses prédécesseurs, d'attendre qu'il plût au ministre des finances de lui ouvrir les coffres du Trésor royal, afin de pouvoir mettre à exécution les projets de constructions, de décorations et de fêtes qu'il avait fait élaborer. La réunion des deux fonctions de contrôleur général des finances et de surintendant des bâtiments, dans les mains de Colbert, explique comment il put faire face à bien des dépenses de luxe, sans avoir recours

à d'autre que Louis XIV. Si le contrôle général des finances eût été exercé par Louvois, il est certain que Colbert se serait trouvé impuissant à faire entreprendre tant de travaux, dont les dépenses, autorisées par lui seul, sous l'approbation du roi, ont coûté des sommes énormes.

Charles Perrault nous apprend dans ses *Mémoires* [1], « que Colbert ne connaissait guère d'autre repos que celui qui se trouve à changer de travail, ou à passer d'un travail difficile à un autre qui l'est un peu moins. » Ce ministre considérait donc comme un délassement, et même comme la plus agréable des distractions, le temps qu'il donnait à ses fonctions de surintendant des bâtiments. Cet homme si régulier dans ses habitudes de travail, si sévère, si économe dans l'administration des finances, si prévoyant pour assurer des ressources à tous les services de l'État, s'efforçait d'être agréable à son maître, en étudiant les projets les plus propres à rendre les arts florissants sous son règne. Il savait que la gloire des armes est peu durable, lorsqu'elle n'est pas soutenue par celle des lettres, des sciences et des arts : aussi, s'appliquait-il à les encourager par tous les moyens dont il pouvait disposer.

Colbert, sans doute pour s'attirer l'approbation des Parisiens, commença l'exercice de sa charge en s'occupant des Tuileries. Ce palais ne ressemblait

[1] P. 30, *ut suprà.*

guère alors à ce qu'il est aujourd'hui. Une rue séparait les bâtiments du jardin, et ce qui forme la terrasse du bord de l'eau était couvert d'habitations particulières. Le jardin était coupé lui-même de maisons et d'enclos; on y voyait, entre autres, la maison dont la jouissance avait été abandonnée à Nicolas Poussin, et qu'il trouvait si agréable[1]. Colbert commença par réunir le jardin au palais, en supprimant la rue qui les séparait. Par ses ordres, « on fit un grand parterre devant le bâtiment, avec trois bassins en triangle. On abattit la volière, le logement de mademoiselle de Guise et les autres maisons, jusqu'à la porte de la Conférence, pour y élever une terrasse le long de la rivière, comme il y en a une autre vis-à-vis, du côté de l'ancien manége de la grande écurie. On y planta une grande allée de marronniers d'Inde et d'épicéas, avec deux petites à côté, qu'on poussa jusqu'au jardin de Renard. On enferma ce jardin dans l'enclos des Tuileries, où l'on coupa la terrasse par le milieu, pour laisser libre la vue du Cours, et on fit un fer à cheval, pour y monter des deux côtés, et un grand bassin au milieu de ce jardin, qui en occupe la plus grande partie. On dressa sur la main droite un théâtre de verdure, pour y représenter la comédie, avec un amphithéâtre qui en est séparé par une espèce de parterre capable de contenir plus de mille personnes.

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 469 1543.

Ce ne serait jamais fait à qui voudrait parler de toutes les choses qu'on peut voir dans les Tuileries, du labyrinthe, de l'orangerie, et de la statue de marbre qui représente le Temps, qui foule aux pieds l'Envie et le Mensonge. »

Cette description, empruntée à un ouvrage du temps[1], montre que la disposition générale du jardin des Tuileries n'a pas beaucoup changé depuis cette époque. Colbert, en le débarrassant de tous les obstacles qui gênaient et la promenade et la vue, adopta le plan le plus simple et le plus majestueux, qui fait de ce jardin public un des plus remarquables de l'Europe.

Pour le dessiner, il se servit d'un homme qui avait précédemment fait ses preuves au château de Vaux-le-Vicomte. C'était André Le Nôtre, fils d'un intendant du jardin des Tuileries, et, comme son père, attaché à la maison du roi. Colbert fut si satisfait de son intelligence et de son esprit d'invention, qu'il lui confia la direction de tous les jardins des maisons royales. Le Nôtre déploya dans cette fonction un véritable génie : il sut créer un genre nouveau, à la fois simple et noble, et parfaitement en rapport avec la magnificence des édifices dont les jardins devaient faire l'ornement. Avant lui, les jardins des rois et des grands seigneurs étaient imités de la manière italienne, et tels qu'on peut encore en juger par l'ancien parterre du château de

[1] *Vie de J.-B. Colbert.* Cologne, 1695, *ut suprà.*

Fontainebleau, par les jardins du Vatican et par ceux de la villa d'Este, à Tivoli. Les parterres s'y montrent entièrement découverts, avec de petites allées symétriques, bordées de buis et coupées par des compartiments réguliers, le plus souvent parallèles, ornés de bassins, de fontaines et de jets d'eau. Le Nôtre, au contraire, aime les beaux arbres et les massifs de verdure dans lesquels il encadre ses allées droites. Il sait ménager les perspectives les plus étendues, même dans un espace borné, et ses terrasses, ses escaliers, ses pièces d'eau, ses groupes de statues, ses pelouses et ses charmilles, donnent bien aux jardins qu'il a dessinés un caractère sérieux et grandiose, qui s'accorde parfaitement avec celui du siècle de Louis XIV.

Le Nôtre était grand amateur de peinture ; il est probable qu'il avait étudié cet art sous un maître habile. Félibien nous apprend[1] qu'il possédait des tableaux de plusieurs maîtres : il en avait un du Dominiquin, représentant Adam et Ève dans le Paradis terrestre; et trois du Poussin, savoir : un saint Jean qui baptise le peuple au bord du Jourdain, un petit Moïse trouvé sur les eaux, peint en 1638, et un Narcisse qui se regarde dans une fontaine, de sa première manière.

Colbert avait nommé Le Nôtre contrôleur des bâtiments. Celui-ci ayant voulu, dans l'intérêt de son

[1] *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, t. III, p. 491, et t. IV, p. 151.

art, visiter l'Italie, le surintendant lui donna, le 20 janvier 1679, la lettre de recommandation suivante, pour le duc d'Estrées, alors ambassadeur du roi à Rome : — « Le sieur Le Nôtre, que vous connaissez, s'en allant en Italie, non pas tant pour sa curiosité que rechercher avec soin s'il trouvera quelque œuvre assez belle pour mériter d'être imitée dans les maisons royales, et pour lui fournir de nouvelles pensées sur les beaux dessins qu'il invente tous les jours, pour la satisfaction et le plaisir de S. M., quoique ce soit vous en dire assez pour croire que vous lui donnerez toutes les assistances qui lui seront nécessaires pour avoir les entrées de tous les palais et de toutes les belles maisons des environs de Rome, je ne laisse pas encore d'y ajouter la prière que je vous fais en sa faveur [1]. » — Le Nôtre profita sans doute de la recommandation de Colbert; mais loin de rien emprunter à l'Italie, il y importa son art tout français, en dessinant les jardins de plusieurs villas, entre autres ceux de la villa Ludovisi, qui sont restés l'une des plus charmantes promenades de Rome [2].

[1] *Correspondance administrative de Colbert*, impr. imp., 1855, in-4°, t. IV, p. 597.

[2] Nibby; Roma nell' anno MDCCCXXXVIII, parte moderna, t. II, p. 938.

CHAPITRE VII.

Création du palais et des jardins de Versailles. — L'architecte Jules Hardouin Mansart. — Jean de La Quintinie, directeur général des jardins fruitiers et potagers du roi.

1662 — 1683.

Louis XIV n'aimait pas le château de Saint-Germain : il s'y trouvait à l'étroit, et l'on prétend que la vue de l'église de Saint-Denis, qu'il pouvait apercevoir à l'horizon, en lui rappelant la vanité des choses de ce monde et la brièveté de la vie, venait troubler ses pensées d'avenir et de puissance. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il voulait créer, pour sa résidence, un nouveau palais plus vaste et plus magnifique que la demeure des rois, ses prédécesseurs. Il jeta les yeux sur Versailles, qui n'était encore qu'une petite maison de chasse, achetée par Louis XIII vingt mille écus [1]. Il y avait tout à faire pour transformer ce rendez-vous de chasse en un palais, destiné à servir habituellement de demeure au plus puissant et au plus fastueux souverain de l'Europe. Colbert reçut ordre d'entreprendre ce travail. Il le confia au génie de Jules Hardouin Mansart, architecte alors dans toute la fougue de la jeunesse et du talent. En très-peu d'années, à force de bras et d'argent, le palais et les jardins de Versailles furent en grande partie élevés, dessinés et plantés comme avec la

[1] Voltaire, *Essai sur les mœurs*, t. IV, p. 157.

baguette d'une fée. Jules Hardouin Mansart, né à Paris en 1645, était encore très-jeune, lorsque Colbert le chargea des bâtiments de Versailles. Mais il avait été élevé sous la direction d'un oncle, François Mansart, qui passait pour un des premiers architectes de son temps : l'église du Val-de-Grâce, qu'il commença pour Anne d'Autriche, et qui fut terminée sur ses dessins, est encore aujourd'hui un éclatant témoignage de son génie. Il est probable que jusqu'à sa mort, arrivée en 1666, François Mansart dirigea son neveu dans la conduite des constructions de Versailles. Ces constructions, du reste, ne se firent que par parties ; elles étaient loin d'être terminées en 1708, époque de la mort de Jules Hardouin Mansart. Aucun architecte en France, à l'exception, peut-être, de Pierre Lescot et de Philibert Delorme, n'a eu autant et de si belles occasions que Jules Mansart d'illustrer son talent. Le palais de Versailles seul suffirait à la gloire de plusieurs architectes; cependant Jules Mansart eut encore la bonne fortune d'être chargé de la construction des Invalides, et ce monument lui fait plus d'honneur que Versailles. On dit qu'il fut gêné dans ce palais, par l'obligation, imposée par Louis XIV, de conserver, sur la cour de marbre, le corps de logis construit par le roi Louis XIII. Mais sur le jardin, la façade de Mansart, d'un immense développement, manque de relief, et n'a pas l'aspect assez monumental. Ce qu'il a fait de mieux, c'est la chapelle et l'orangerie. On assure que le plan de ce

dernier bâtiment et de la serre est de Le Nôtre, et que Jules Mansart n'a fait que le suivre. L'architecte du palais et le dessinateur des jardins ont dû se concerter, plus d'une fois, pour l'invention des ornements et des accessoires des parterres, des pièces d'eau et des allées du parc. Le Nôtre les dessina, et la disposition simple et majestueuse qu'il a su donner à l'ensemble des jardins, nous montre toutes les ressources de son art. Le système des eaux coûta à lui seul des sommes immenses. Pour alimenter les parterres d'eau, les jets et les cascades du bassin de Latone, des bains d'Apollon, et de tant d'autres pièces, il fallut des travaux infinis, commencés d'abord à Maintenon, abandonnés, puis repris à Marly par la construction de cette machine qui avait demandé tant de soins, et qui était si admirée. La décoration des bassins, des grottes et des pièces d'eau n'est pas un des moindres mérites de Versailles. Un grand nombre d'artistes célèbres y ont laissé, soit en plomb, soit en un autre métal de composition, des œuvres dignes de fixer l'attention, et l'art français ne s'y montre pas moins remarquable que dans les statues et dans les vases, en marbre ou en bronze, qui font l'ornement des gazons, des allées et des bosquets de verdure. Le palais et les jardins de Versailles rappellent encore bien Louis XIV : c'est dans ces lieux qu'on peut le mieux comprendre le faste de ce monarque, la magnificence dont il savait s'entourer, et le talent inventif et véritablement supérieur des artistes, en tous genres,

dont le surintendant des bâtiments s'appliquait à diriger les efforts vers un seul objet : plaire au grand roi [1].

Colbert, qui n'oublait jamais l'utile, voulut, qu'indépendamment des jardins d'agrément, et, pour ainsi dire, d'apparat, il y eût aussi à Versailles un potager, cultivé en légumes et planté des arbres à fruits les plus renommés, afin de répandre partout les bonnes espèces. Il fut encore servi, dans cette branche des sciences économiques, par un homme véritablement supérieur, dont les leçons et les ouvrages, encore estimés aujourd'hui, ont puissamment contribué aux progrès de la culture et de la taille des arbres fruitiers.

Jean de La Quintinie, que Colbert fit nommer directeur de tous les jardins fruitiers et potagers du roi, naquit près de Poitiers en l'année 1626. Ses parents l'avaient destiné au barreau, et il était venu à Paris s'y faire recevoir avocat. Il avait une éloquence naturelle qui lui conciliait l'estime des magistrats et de ses confrères; mais, la plus forte inclination le portait vers l'agriculture. Entré chez M. Tambonneau, président à la chambre des Comptes, comme gouverneur de son fils, il consacrait ses moments de liberté à l'étude de Columelle, de Varron, de Caton, de Virgile, et des autres auteurs anciens qui ont écrit sur l'agriculture. Un voyage

[1] Voyez, dans la *Vie de J.-B. Colbert, ut suprà,* la description des travaux que ce ministre fit exécuter à Versailles, p. 43 à 92.

qu'il fit en Italie, pour accompagner son élève, lui donna les moyens de faire de savantes observations sur la culture des arbres à fruits dans ce pays. Il ne lui manquait plus que de joindre la pratique à la théorie : c'est ce qu'il tenta dès qu'il fut de retour en France. Le président Tambonneau, qui ne cherchait que des occasions de l'obliger, se fit un plaisir de lui abandonner le jardin de sa maison, en lui permettant d'y faire tous les changements qu'il jugerait à propos. M. de La Quintinie y fit un grand nombre d'expériences, particulièrement sur l'art de tailler les arbres et de les conduire, de façon à les forcer à donner du fruit.

Le grand Condé voulut qu'il lui donnât des leçons de cet art, et le roi d'Angleterre, Charles II, essaya de le retenir à Londres, dans les deux voyages qu'il y fit.

La réputation de La Quintinie ne pouvait échapper à Colbert. Ce ministre, si habile appréciateur du vrai mérite, même dans les choses auxquelles il paraissait être le plus étranger, créa en sa faveur la charge de directeur général des jardins fruitiers et potagers des maisons royales[1]. Ce n'était pas une des fonctions les moins agréables pour un amateur de la nature. La Quintinie, sans s'éloigner de ses amis, y trouvait un emploi selon ses goûts; il s'en acquittait avec le zèle, l'ardeur et l'intelligence supérieure d'un savant, qui étudie et cherche à sur-

[1] *Histoire littéraire de Louis XIV*, par l'abbé Lambert, in-4°, 1751, t. III, p. 140 et suiv.

prendre le secret de la vie des arbres et de la reproduction de leurs fruits. Il a consigné le résultat de ses observations dans un ouvrage encore fort apprécié, qu'il publia en 1681[1], sous le titre : *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers*. En outre, on a publié à Londres les lettres qu'il avait écrites à des seigneurs anglais sur le même sujet.

La Quintinie était fort instruit, et, tout en taillant ses arbres, il n'oubliait pas les Muses. On en trouve la preuve dans son ouvrage, et principalement dans les citations qui accompagnent sa dédicace à Louis XIV. Il paraît avoir vécu, quoique près de la cour, dans le calme et le bonheur de la vie champêtre. Il était l'ami de Santeuil, qui lui adressa des vers latins sur le potager de Versailles : *Pomona in agro Versaliensi*. Il n'était pas moins lié avec Charles Perrault, l'ardent défenseur de tous les talents modernes. L'auteur de Peau d'âne composa en l'honneur de La Quintinie une idylle, qui est une de ses meilleures œuvres poétiques, et dont voici le début :

« Pendant que vous chantez les héros de la guerre,
« Qui font régner la mort et désolent la terre,
« Souffrez, Muses, souffrez qu'à l'ombre du repos,
« Je chante des jardins le paisible héros.
« Par son heureux travail, par ses soins honorée,
« De mille nouveaux fruits la terre s'est parée,
« Et devenant féconde au gré de ses désirs,
« A charmé tous nos sens de mille doux plaisirs[2]. »

[1] 2 vol. in-4°. Il y en a une seconde édition, même format, 2 vol. 1756, Paris.

[2] Cette idylle est imprimée, avec les vers de Santeuil, en tête de l'ouvrage de La Quintinie, éd. de 1756.

Si cette courte notice sur La Quintinie nous a éloigné des artistes qui contribuèrent à la création et à l'embellissement de Versailles, elle montre quel discernement judicieux Colbert apportait dans le choix des hommes auxquels il confiait les diverses branches du service des bâtiments du roi.

CHAPITRE VIII.

Fête donnée à Versailles par Louis XIV. — *La Princesse d'Élide*, ou *les plaisirs de l'île enchantée*, par Molière et Benserade. — Première représentation des trois premiers actes de *Tartuffe*. — Les gravures d'Israël Silvestre.

1664 — 1672.

Le château de Versailles et ses jardins étaient loin d'être achevés en 1664, lorsque, comme pour inaugurer cette nouvelle résidence royale, Louis XIV, sur la proposition de Colbert, résolut d'y donner une fête splendide.

« Le roi, disent Molière et Benserade [1], voulant donner aux reines et à toute sa cour le plaisir de quelques fêtes peu communes, dans un lieu orné de tous les agréments qui peuvent faire admirer une maison de campagne, choisit Versailles, à quatre lieues de Paris. C'est un château, qu'on peut nom-

[1] Dans le prologue de *La Princesse d'Élide*, édition d'Amsterdam, chez Arkstée et Merkus, 1744, petit in-18, t. II, p. 3 et suivantes.

mer un palais enchanté, tant les ajustements de l'art ont bien secondé les soins que la nature a pris pour le rendre parfait; il charme de toutes les manières, tout y rit au dehors et au dedans. L'or et le marbre y disputent de beauté et d'éclat; et, quoiqu'il n'y ait pas cette grande étendue qui se remarque en quelques autres palais de Sa Majesté, toutes choses y sont si polies, si bien entendues et si achevées, que rien ne les peut égaler. Ce fut en ce beau lieu, où toute la cour se rendit le cinquième jour de mai (1664), que le roi traita plus de six cents personnes, jusqu'au quatorzième; outre une infinité de gens nécessaires à la danse et à la comédie, et d'artisans de toutes sortes venus de Paris; si bien que cela paraissait une petite armée... De hautes toiles, des bâtiments de bois, faits presque en un instant, et un nombre prodigieux de flambeaux de cire blanche, pour suppléer à plus de quatre mille bougies, chaque journée; des décorations de toutes espèces, servirent à ces divertissements. M. de Vigarini, gentilhomme modenais, fort savant en toutes ces choses, inventa et proposa celle-ci.... il prit pour sujet le palais d'Alcine, qui donne lieu au titre des plaisirs de l'île enchantée, puisque, selon l'Arioste, le brave Roger et plusieurs autres bons chevaliers y furent retenus par les doubles charmes de la beauté, quoique empruntée, et du savoir de cette magicienne; et ne furent délivrés, après beaucoup de temps consommé dans les délices, par la bague qui détruisait les enchantements, celle d'Angélique, que

Mélisse, sous la forme du vieux Atlas, mit enfin au doigt de Roger. »

Or, Roger, dans cette fête, n'était autre que Louis XIV en personne : il était bien, en effet, le grand enchanteur de cette époque. Il portait pour armoiries un soleil de pierreries. avec cette devise :

Nec cesso, nec erro,

que le sieur de Benserade avait traduite par les vers suivants :

« Ce n'est pas sans raison que la terre et les cieux
« Ont tant d'étonnement pour un objet si rare;
« Qui, dans son cours paisible, autant que glorieux,
« Jamais ne se repose, et jamais ne s'égare. »

Louis XIV avait, on le voit, le principal rôle dans cette fête : il y parut entouré de l'élite de sa cour. Le cortége était accompagné de machines qui produisaient alors un grand effet, bien que, d'après leur description, elles semblent se rapprocher beaucoup de celles qui suivent aujourd'hui, nous avons presque honte de faire cette comparaison, la mascarade traditionnelle du Bœuf-Gras. On y voyait « un char de dix-huit pieds de haut, de vingt-quatre de long et de quinze de large, éclatant d'or et de diverses couleurs. Il représentait celui d'Apollon, en l'honneur duquel se célébraient autrefois les Jeux Pythiens...; cette divinité, brillante de lumière, était assise au plus haut du char, ayant à ses pieds les quatre âges ou siècles, distingués par de riches habits, et par ce qu'ils portaient à la main.

« Le siècle d'or, orné de ce précieux métal, était encore paré de diverses fleurs, qui faisaient un des principaux ornements de cet heureux âge. Ceux d'argent et d'airain avaient aussi leurs marques particulières ; et celui de fer était représenté par un guerrier au regard terrible, portant d'une main l'épée, et de l'autre le bouclier.

« Plusieurs autres grandes figures de relief paraient les côtés du char magnifique : les monstres célestes, le serpent Python, Daphné, Hyacinthe et les autres figures qui conviennent à Apollon, avec un Atlas portant le globe du monde, y étaient aussi relevés d'une agréable sculpture. Le Temps, avec sa faux, ses ailes et cette vieillesse décrépite dont on le peint toujours accablé, en était le conducteur... Les douze Heures du jour et les douze signes du Zodiaque, habillés superbement, comme les poëtes les dépeignent, marchaient en deux files, aux deux côtés du char...

« Le Printemps parut ensuite, sur un cheval d'Espagne, représenté par mademoiselle Du Parc, qui, avec le sexe et les avantages d'une femme, faisait voir l'adresse d'un homme. Son habit était vert, en broderies d'argent, et de fleurs au naturel.

« L'Été le suivait, représenté par le sieur Du Parc, sur un éléphant couvert d'une riche housse.

« L'Automne, aussi avantageusement vêtu, représenté par le sieur de la Thorillière, venait après, monté sur un chameau.

« L'Hiver suivait sur un ours, représenté par le sieur Béjart... »

Après des récits en vers et des intermèdes de ballets, le roi fit servir une magnifique collation, éclairée, sous la verdure, par un nombre infini de chandeliers peints de vert et d'argent, portant chacun vingt-quatre bougies, et deux cents flambeaux de cire blanche, tenus par autant de personnes vêtues en masques.

Le second jour fut consacré à la première représentation de la *Princesse d'Élide,* comédie-ballet de Molière. Cette pièce, composée pour la circonstance, n'a rien de bien remarquable; mais il paraît que l'auteur y joua le rôle de Lysiscas d'une manière admirable. — « Il faut avoir vu M. de Molière, dit Benserade, qui dormait sous l'habit de Lysiscas, et les figures inimitables qu'il fit en s'éveillant au bruit des veneurs, pour juger de ce jeu de théâtre, dans lequel aucun de ceux qui l'ont copié depuis ne l'a jamais bien imité. » — Ce ne fut pas le seul succès de Molière : après plusieurs autres journées de divertissements, il joua, devant le roi et sa cour, le 12 mai (1664), les trois premiers actes de *Tartuffe, ou l'Imposteur.* Molière ne dit pas, dans ses *Placets au Roi,* comment cette première représentation fut accueillie; mais comme les mêmes actes furent joués de nouveau à Villers-Cotterets chez Monsieur, « qui régalait Leurs Majestés et toute la cour, » le 25 septembre de la même année, il est facile de conclure qu'ils avaient obtenu un grand

succès[1]. L'audition d'une partie de ce chef-d'œuvre termina dignement la fête donnée par Louis XIV.

D'après les ordres de Colbert, le graveur Israël Silvestre fut chargé d'en retracer les principaux épisodes avec son burin. Cet artiste, né à Nancy, vers 1620, ami et compatriote de Callot, s'est inspiré de la manière de ce maître, sans toutefois l'égaler. Il a néanmoins beaucoup de verve et de légèreté : son trait fin, délicat, mais un peu mou, rend très-bien la pose et même la physionomie des personnages : ses détails d'ornement et d'architecture sont fidèlement rendus, et il n'est pas moins habile à bien copier les costumes. Pour récompenser ses services, Louis XIV le nomma plus tard maître de dessin du Dauphin. Cette fonction fixa sa famille à la cour. Les gravures d'Israël Silvestre représentant les Plaisirs de l'Ile enchantée[2] sont précédées d'un frontispice donnant une vue de l'ancien château de Versailles, tel qu'il était en 1664. Parmi les estampes de ce recueil, on doit remarquer celle du théâtre, dressé à l'entrée de l'allée d'eau. On y voit Molière sur la scène, entouré des principaux acteurs de sa troupe, tandis que le parterre, l'orchestre, les loges et l'amphithéâtre sont garnis de rangs pressés de spectateurs, au milieu desquels on distingue

[1] Cette comédie fut représentée dans son entier, en cinq actes, chez le grand Condé, au château du Raincy, la première fois le 29 novembre 1664, et la seconde fois le 8 novembre 1665. Elle ne fut donnée au public, sans interruption, qu'à partir du 5 février 1669.

[2] Voyez ce recueil au cabinet des estampes, nº 5058-20.

Louis XIV, son frère et les reines. Ces gravures sont comme de véritables médailles de cette époque, et sous le point de vue historique, elles ne méritent pas moins d'être étudiées que les relations manuscrites ou imprimées des fêtes données par Louis XIV.

CHAPITRE IX.

Louis XIV et Colbert veulent achever le Louvre. — État de ce palais vers 1664. — L'architecte Le Vau. — Concours pour la façade vis-à-vis de Saint-Germain-l'Auxerrois. — Plan de la colonnade du médecin Claude Perrault.

1664.

Au milieu des travaux de Versailles, Colbert n'oubliait pas le Louvre. Comme son maître, le surintendant des bâtiments avait à cœur d'achever ce palais, toujours entrepris et toujours abandonné par les rois prédécesseurs de Louis XIV, et que notre époque, plus heureuse, a pu voir enfin entièrement et admirablement terminé.

Le Louvre, ancienne résidence de plusieurs rois de France, conserva, jusqu'à François Ier, toute l'apparence d'une forteresse, construite pour protéger le cours de la Seine et défendre l'entrée de la ville de Paris. Un plan, du temps de Charles V, nous montre le château, du côté de la rivière, entouré de hautes murailles et flanqué de grosses tours à ses

angles[1]. Ses fortifications contribuèrent autrefois à préserver Paris des invasions des Normands. Philippe-Auguste, saint Louis et Charles V avaient habité le Louvre et s'étaient plu, non-seulement à l'agrandir, mais à le décorer extérieurement, tout en remplissant ses vastes salles de ce qu'ils possédaient de plus précieux, notamment de leurs livres. L'architecture des divers bâtiments du Louvre était gothique, et les ornements intérieurs, peintures murales, sculptures sur pierre ou sur bois, vitraux, meubles et tentures, se rapprochaient beaucoup de ceux qu'on voyait dans nos vieilles cathédrales.

Vers 1541, François Ier, que ses expéditions en Italie avaient initié à l'art de ce pays, résolut de transformer le vieux Louvre de Philippe-Auguste en un palais, dont l'architecture, les distributions intérieures et les décorations fussent plus en rapport avec son goût. Toutefois, ce ne fut pas à un architecte italien qu'il confia cette entreprise. Il en chargea un maître parisien, Pierre Lescot, qui ne se montra nullement inférieur, quant à l'ordonnance des bâtiments, à l'emploi des ordres d'architecture et à la beauté des détails, aux plus grands artistes dont Rome, Florence ou Venise pouvaient alors se glorifier. Aujourd'hui, comme du temps de François Ier et de Henri II, la partie du Louvre

[1] Voyez *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, par M. le comte de Clarac. Paris, Impr. imp., 1853, grand in-8, avec cartes et plans, chez M. Victor Texier, graveur, rue Saint-Honoré, 350.

exécutée par Pierre Lescot, a conservé sur toutes les autres sa supériorité de style[1]. Cette partie est celle qui, commençant à l'escalier de Henri II, se prolonge à l'ouest jusqu'au parterre faisant face à la rivière, et qui renferme la salle des Cariatides de Jean Goujon, et à la suite plusieurs salles du Musée des antiques. En outre, les constructions de Pierre Lescot revenaient au midi jusqu'au milieu du pavillon central de ce côté. C'est dans la partie ouest, à gauche du pavillon de l'Horloge, qu'on peut admirer les belles sculptures de Jean Goujon, que Pierre Lescot avait associé à son œuvre, et dont le génie ne le cédait en rien à celui de l'architecte. Un autre sculpteur, Italien de nation, Pierre-Ponce Trebati, dont on peut voir, dans la salle de Germain Pilon les tombeaux d'Alberto Pio et de Charles de Maigné, a également travaillé à cette façade, l'une des œuvres les plus remarquables de la renaissance, et dont le style appartient entièrement à l'art français.

Pierre Lescot conserva la direction des travaux du Louvre sous Henri II, Charles IX et Henri III. Malheureusement, aucun des plans de cet artiste n'est parvenu jusqu'à nous. Ils ont été détruits ou ils sont égarés loin du Louvre. Il en est de même de ceux qui furent dressés pour Henri IV. Aussi, bien que l'on sache que la galerie d'Apollon ait été élevée par ordre de ce prince, on ne peut exacte-

[1] Voyez, dans l'ouvrage de M. de Clarac, p. 338 et suiv., les plans 9, 10 et 11, à la fin du volume.

ment préciser à quelle époque appartient la partie de la façade sur la Seine, entre cette galerie et le pavillon de Lesdiguières. On n'est pas plus certain du nom de l'architecte qui donna et fit exécuter les dessins de ces admirables ornements, sculptés en relief, des frontons de la galerie parallèle à la Seine[1]. Qu'ils soient d'Androuet du Cerceau, de Métezeau père, ou de du Pérac, toujours est-il qu'ils encadrent merveilleusement la masse du bâtiment, et qu'ils étalent, dans toute leur suite, une variété, une grâce de composition, une légèreté de détails, une délicatesse d'exécution qui n'a pas encore été égalée[2]. Métezeau père, du Pérac et Clément Métezeau continuèrent les travaux du Louvre sous Henri IV, pendant la régence de Marie de Médicis, et dans les premières années du gouvernement de Louis XIII. Sous le ministère du cardinal de Richelieu, une puissante impulsion fut donnée à ces constructions. L'architecte Lemercier, qui avait bâti pour Richelieu le palais Cardinal à Paris, et en Touraine le château de Richelieu, fut choisi par le premier ministre pour diriger les travaux du Louvre. « Cet artiste, dit M. le comte de Clarac[3], ayant à doubler de longueur les côtés du carré

[1] Voyez l'ouvrage de M. de Clarac, p. 359.

[2] La restauration de ces sculptures, entreprise il y a quelques années, sous la direction de M. Duban, alors architecte du Louvre, a été menée à fin avec un goût et une habileté dignes des plus grands éloges. Il était impossible de mieux respecter et de mieux rétablir le caractère primitif de l'œuvre des artistes du seizième siècle.

[3] Page 361.

de la cour intérieure, pensa qu'ils étaient trop longs pour que le milieu n'en fût pas décoré par un pavillon qui dominât les autres parties de ce palais. La grandeur de l'édifice lui offrait d'ailleurs les moyens de développer la richesse de l'architecture, dans de vastes vestibules à colonnes, qui serviraient d'entrée au Louvre.... On prétend que le vestibule du palais Farnèse, à Rome, aurait inspiré à notre architecte l'idée de celui du Louvre (placé sous le pavillon de l'Horloge), et que son chapiteau ionique serait le même que celui employé par Michel-Ange dans ce palais. Mais Lemercier donna trop d'élévation à ce pavillon, qui écrase les deux corps de logis qu'il dépasse, et le dernier ordre n'est pas en proportion avec l'attique de Lescot. Les magnifiques cariatides dont il le décora partagent ce défaut; elles sont trop colossales pour la hauteur à laquelle il les a placées. On doit aussi lui reprocher ce fronton circulaire, enchâssé entre deux frontons triangulaires, qui n'est pas d'un bon effet.... Lemercier n'éleva que les étages inférieurs des trois autres côtés de la cour, et il ne les termina pas. Il fit cependant, du côté de la rue du Coq, une partie de la façade, à partir de l'angle occidental : elle est simple, mais ne manque ni de beauté ni de caractère. »

Tel était l'état du Louvre vers 1664, lorsque Louis XIV, inspiré par Colbert, projeta d'achever ce palais. L'architecte Lemercier était mort en 1660 : il avait été remplacé par Le Vau, soutenu par M. de Ratabon, alors surintendant des bâti-

ments, et par Fouquet, dont il avait construit le château de Vaux-le-Vicomte. Le Vau, occupé à bâtir le collége Mazarin, avait eu l'idée de placer la façade principale de cet édifice dans l'axe de l'entrée méridionale du Louvre, faisant face à la Seine, qu'il avait également commencé à élever. Dès 1661, aidé de son gendre D'Orbay, il avait mis la main à l'œuvre, et déjà, en 1664, la façade devant Saint-Germain-l'Auxerrois et l'aile en retour, parallèle au collége Mazarin, étaient sorties de terre.

Colbert venait de prendre possession de la charge de surintendant des bâtiments : on peut présumer, d'après sa conduite envers Le Vau, qu'il n'aimait pas cet architecte. Peut-être n'avait-il pas oublié qu'il avait bâti le château de Vaux-le-Vicomte; peut-être aussi ne trouvait-il pas ses plans du Louvre assez beaux pour répondre aux intentions de Louis XIV. Quoi qu'il en soit, au commencement de l'année 1664, il ordonna la suspension des travaux, sans s'inquiéter des dépenses considérables qu'ils avaient déjà occasionnées. Cependant, les plans de Le Vau n'étaient pas absolument rejetés : avant de se prononcer définitivement, Colbert voulait qu'ils fussent examinés par les architectes de Paris. C'était le moyen le plus sûr de les faire condamner sans appel. Qui ne sait, qu'en général, les artistes sont toujours disposés à trouver des défauts à leurs émules? Colbert, pour mettre tous les architectes, et les simples amateurs, à même d'apprécier les plans de Le Vau, en fit faire un modèle en menuiserie, qui fut

exposé publiquement dans une des salles du Louvre. Comme on peut facilement se l'imaginer, ce modèle fut accueilli par des critiques de toutes sortes, et pas une voix ne s'éleva pour le défendre. Il ne manquait cependant pas de beauté dans plusieurs de ses parties, particulièrement dans l'ornementation sculptée de la façade sur la rivière. Mais chaque architecte aspirait à remplacer Le Vau dans l'achèvement du Louvre, et faisait tous ses efforts pour dénigrer le projet dont l'exécution était commencée.

Colbert, qui préférait l'action à la critique, invita ces architectes si habiles à découvrir les défauts des autres, à faire eux-mêmes des dessins de la façade projetée vis-à-vis de Saint-Germain-l'Auxerrois, façade dont il voulait faire la principale de tout l'édifice. Pour stimuler leur zèle, il avait promis de faire exécuter le plan que le roi trouverait le plus à son goût. Cette promesse, et l'appât d'un riche bénéfice sur des travaux aussi importants, avaient déterminé un certain nombre d'architectes à présenter des dessins de leur invention. Ils furent exposés à côté du modèle de Le Vau, mais sans être mieux traités par le public et par les artistes; et ce concours justifia de nouveau le vieil adage :

« La critique est aisée, mais l'art est difficile. »

Au milieu de tous ces dessins, un seul avait réussi à se faire remarquer et à plaire, aussi bien au roi et à la cour, qu'aux Parisiens. C'était une immense

façade d'ordre corinthien, présentant une longue suite de colonnes accouplées, formant portique établi sur un soubassement d'un style simple mais grandiose, coupé au milieu par un avant-corps servant d'entrée, se terminant par un fronton triangulaire. Ce projet produisait un grand effet : la beauté des lignes, l'élégance du module, la sobriété des ornements, la majesté de l'ensemble séduisaient les spectateurs. Mais on ne savait à qui l'attribuer, car il avait été exposé sans nom d'auteur. On supposa d'abord qu'il pouvait bien être l'œuvre d'un artiste étranger, qui n'avait pas voulu se faire connaître, pour ne pas courir le risque de voir son dessin refusé dans un concours ouvert exclusivement entre les architectes de Paris. Mais au bout de quelques jours, on apprit, non sans un étonnement profond, que ce magnifique projet était l'œuvre d'un médecin parisien, de Claude Perrault, frère du premier commis de la surintendance des bâtiments[1]. Les doutes recommencèrent; car on ne pouvait admettre qu'un médecin, étranger à l'art de l'architecture, eût été capable d'inventer et de dessiner, *selon les règles*, un plan qui l'emportait sur ceux composés par les hommes du métier les plus savants et les plus habiles. L'envie, qui s'attache à tous les succès, fit répandre le bruit[2] que le médecin Claude

[1] Dans ses *Mémoires*, p. 41, Charles Perrault s'attribue la pensée du péristyle ou portique de la colonnade.

[2] Boileau soutint cette opinion; il se rétracta plus tard. — Voyez dans ses *Œuvres*, éd. de Saint-Marc, t. II, p. 328, note, et t. III, p. 163, la lettre de Boileau à M. de Vivonne.

Perrault n'était que le prête-nom d'un architecte qui n'avait pas voulu se faire connaître. D'un autre côté, les plaisanteries et les quolibets ne manquaient pas, et les Parisiens, à peine sortis de la Fronde, n'avaient garde de laisser passer cette occasion de lancer sur les pauvres architectes, battus par un médecin, leurs railleries acérées. Ils disaient, entre autres choses, qu'il fallait que l'architecture fût bien malade, puisqu'elle avait besoin d'un médecin. Le docteur tenait tête à l'orage : il était homme d'esprit et de savoir, et n'estimait que médiocrement la médecine, à ce qu'il paraît, puisqu'il s'occupait d'art, et qu'il lui donnait la préférence sur la science un peu trop conjecturale d'Hippocrate et de Galien[1]. Le fait est que, comme son frère Charles, il était né avec les plus heureuses dispositions pour l'architecture, et que son goût et ses études lui avaient fait acquérir des connaissances supérieures en cet art.

Colbert, auquel le plan de Claude Perrault avait été communiqué par son premier commis, et qui l'avait trouvé beaucoup plus beau que tous les autres, était fort embarrassé. Il aurait voulu donner la préférence à ce plan que le roi approuvait; mais il craignait qu'il ne fût trop difficile à exécuter; objection, en apparence sans réplique, mise en avant par tous les

[1] M. Flourens, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, membre de l'Académie française, et bon juge comme savant et comme écrivain, dit de Claude Perrault, dans son introduction à ses *Éloges historiques*, 1856, t. I, p. 19 : « Claude Perrault, homme de génie en plus d'un genre, et, si je puis dire, savant plus pratique que Fontenelle. »

architectes. Ils soutenaient, en effet, que l'entablement de la colonnade n'étant pas appuyé sur une voûte, et formant un plafond entre les colonnes, pousserait celles-ci au vide et ne pourrait se soutenir. Ce reproche était grave, et l'opinion unanime des hommes du métier lui donnait une grande force. Colbert, devant cette manifestation, dut se résigner, quoique à regret, à ne pas donner suite au projet du médecin Claude Perrault. Mécontent des architectes français, qui ne savaient que critiquer les œuvres des autres, il résolut de s'adresser aux plus habiles maîtres italiens, pour avoir un nouveau plan, qui, par la beauté de sa composition et par l'observation des règles de l'art de bâtir, ne laissât aucune prise à la critique.

CHAPITRE X.

Appel fait aux principaux architectes italiens pour un nouveau projet du Louvre. — L'abbé Benedetti, agent de Colbert à Rome. — Négociation avec le Bernin et Pierre de Cortone. — Plan du cavalier Bernin.

1664.

Pour assurer le succès de l'appel que Colbert se proposait de faire aux principaux architectes d'Italie, il lui fallait, dans ce pays, un agent habile, lié avec ces artistes, et qui sût les déterminer, en ménageant leur amour-propre, à s'occuper d'un plan du Louvre, et à le soumettre au ministre français.

Pour remplir cette délicate mission, Colbert fit choix d'un certain abbé Elpidio Benedetti, qui avait été longtemps mêlé aux affaires du cardinal Mazarin, et qui vivait alors à Rome. Voici la lettre que Colbert écrivit au cavalier Bernin, et qu'il chargea l'abbé de lui remettre [1].

« Monsieur, les rares productions de votre esprit, qui vous font admirer du monde entier, et desquelles le roi, mon maître, a une parfaite connaissance, ne sauraient lui permettre de terminer son superbe et magnifique palais du Louvre, sans en avoir mis les dessins sous les yeux d'un homme aussi excellent que vous l'êtes, afin d'en avoir votre avis. C'est ce qui l'a porté à me commander de vous écrire ces lignes, pour vous prier instamment, de sa part, de donner quelques heures de celles que vous employez avec tant de gloire à embellir la première ville du monde, à voir les plans [2] qui vous seront présentés par Mgr l'abbé Elpidio Benedetti. Sa Majesté espère, que non-seulement vous lui ferez connaître vos sentiments sur ces plans, mais encore que vous voudrez bien mettre sur le papier quelques-unes de ces admirables pensées qui vous sont si familières, et desquelles vous avez donné tant de preuves. Et comme S. M. désire que vous accordiez une entière

[1] Cette lettre est traduite ici sur le texte italien qu'en donne Baldinucci dans sa *Vie du Bernin*, p. 40, Firenze, 1682, in-4°, avec portrait du Bernin et dédicace à la reine Christine de Suède.

[2] Celui de Claude Perrault ne fut pas envoyé à Rome. — Voyez l'ouvrage de M. le comte de Clarac, p. 657.

créance à tout ce que ledit abbé vous dira de sa part à ce sujet, trouvez bon, s'il vous plaît, que je m'en remette pour le surplus à ce qu'il vous expliquera de vive voix, et que je vous assure, en peu de mots, que je suis véritablement, Monsieur, votre très-humble et très-dévoué serviteur, COLBERT[1]. »

L'abbé Benedetti avait probablement reçu pour Pierre de Cortone une lettre semblable. La réputation de cet artiste était très-grande en France : Lebrun avait suivi ses travaux, et, malgré les conseils du Poussin, il avait conservé quelque chose de la manière du peintre d'Urbain VIII. Le Puget avait été au nombre de ses élèves, alors qu'il faisait de la peinture, et il avait même aidé le Cortone à exécuter les plafonds du palais Barberini à Rome, et du palais Pitti à Florence. L'abbé Benedetti, vivant dans les meilleurs termes avec le Cortone et le Bernin, avait mis beaucoup de finesse à leur communiquer séparément, et sans que l'un pût se douter des ouvertures faites à l'autre, les désirs du roi de France. Sa lettre à Colbert, du 13 mai 1664[2], ne laisse aucun doute sur ce point. « On ne perd pas de temps, lui écrit-il, pour travailler aux dessins du Louvre, et ce ne sera pas en vain qu'on aura voulu connaître les idées de nos plus célèbres architectes.

[1] Baldinucci ne rapporte pas la date de cette lettre; mais d'après ses explications, p. 40, elle doit être de la fin de mars 1664.

[2] Elle est rapportée en italien dans la *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, publiée par J.-B. Depping, Impr. imp., 1855, in-4°, t. IV, p. 536.

Le cavalier Bernin m'a dit qu'il était parvenu à demeurer satisfait d'une de ses pensées, qu'il est en train de corriger et d'améliorer. J'ai ensuite pris mon temps pour engager Pierre de Cortone à s'appliquer à ce travail. Que Votre Excellence veuille bien me croire : sans la plus grande circonspection, il aurait été impossible de réussir, car ces grands artistes ont un caractère susceptible et bizarre. En résumé, j'espère pouvoir vous envoyer, sous peu de temps, quatre dessins différents, qui ne manqueront ni de grandeur ni de majesté. Il est vrai qu'on a peine à raccorder ces projets avec l'obligation de conserver l'ancienne façade (intérieure de Pierre Lescot). Néanmoins, j'espère que Votre Excellence y trouvera de quoi être satisfaite et contenter l'âme royale de Sa Majesté. »

Nous ignorons quels peuvent avoir été les deux autres artistes que l'abbé Benedetti avait chargés de préparer un projet pour le Louvre. On voit qu'il promettait à Colbert de lui envoyer quatre dessins différents, et cependant, il n'est question, dans la correspondance, que du Bernin et de Pierre de Cortone.

En même temps que Colbert poursuivait cette négociation auprès des plus célèbres architectes de Rome, il ne négligeait pas d'y faire exécuter des copies des plus belles statues du Bernin, sans doute pour flatter son amour-propre et l'exciter au dessin du Louvre. C'est ainsi qu'il fit faire, en argent, une réduction des quatre fleuves de la fontaine de la

place Navone. En outre, il se faisait envoyer trois pièces de tapisseries, dont l'abbé n'indique pas les sujets, mais que Colbert voulait sans doute faire servir aux Gobelins. Enfin, l'abbé lui envoyait également le dessin de l'escalier de la Trinité des Monts, que Colbert voulait montrer à Louis XIV [1].

Au moment où il reçut la lettre de Colbert, le Bernin travaillait au portique de Saint-Pierre et à la chaire de bronze qui décore l'abside de cette basilique. Il s'empressa, pour déférer aux désirs du roi, de suspendre ces travaux, et il se mit au plan du Louvre. Avec sa fougue ordinaire, il l'eut bientôt terminé. Une lettre de l'abbé Benedetti, du 30 septembre 1664, apprend, qu'à cette époque, non-seulement le plan du Bernin était parvenu à Paris, mais que Colbert l'avait renvoyé à Rome, avec les observations que son examen lui avait suggérées [2].

Pierre de Cortone n'avait pas été si vite en besogne. L'abbé, dans cette même lettre, disait à Colbert : « Votre Excellence aura dû voir le dessin de Pierre de Cortone, qui, dans la crainte que je ne le fisse voir au cavalier Bernin, s'est décidé à l'envoyer par la voie de Florence. On m'assure qu'il a complétement modifié son premier projet. Ces virtuoses sont entre eux jaloux et bizarres, et il faut bien supporter leurs défauts. » Il paraît que le pro-

[1] Même lettre, *ibid.*, p. 537.
[2] *Ibid.*, p. 538.

jet du Cortone ne plut pas à Colbert, car il n'en est plus question dans la correspondance de l'abbé Benedetti. Le peintre de la voûte du palais Barberini n'était plus en faveur. Le Bernin, au contraire, avait su se ménager les bonnes grâces du pape Alexandre VII, de la maison Chigi, et de son neveu le cardinal, légat en France; son projet du Louvre devait donc être préféré à celui de son rival.

Il s'en fallait toutefois de beaucoup que le roi, Colbert et son entourage eussent accepté sans observations le plan du Bernin. Charles Perrault ne s'explique pas, dans ses Mémoires, sur les critiques qu'il dut s'empresser de suggérer au surintendant. Elles ne manquaient probablement pas de justesse sur certaines parties; mais il est permis de supposer qu'elles étaient habilement combinées pour démontrer que le plan du Cavalier ne répondait pas à sa haute réputation, et qu'il n'était pas plus exempt de défauts que ceux des architectes français, précédemment écartés. Tous les efforts des Perrault tendaient à obliger le Bernin à faire un nouveau projet: comme ils le savaient très-infatué de son mérite et très-susceptible, ils espéraient sans doute qu'il ne voudrait pas se décider à recommencer ce travail.

L'abbé Benedetti était fort embarrassé: il n'osait pas soumettre au Cavalier, directement, les observations que Colbert, ou plutôt les Perrault, lui avaient envoyées sur son projet du Louvre. « J'ai reçu, écrivait-il le 30 septembre 1664 à Colbert, avec votre très-bienveillante lettre, le cahier d'observa-

tions que Votre Excellence a faites sur le dessin du cavalier Bernin, et je les ai trouvées très-dignes de votre jugement si sûr et si exercé. Pour mieux remplir les intentions de Son Excellence, je me réserve de les communiquer d'abord à Son Éminence le cardinal-légat (Chigi), qui doit arriver ici sous peu de jours, estimant que son intervention sera très-utile auprès dudit Cavalier, lequel, pour n'avoir pas encore reçu de réponse de Votre Excellence jusqu'à ce jour, ne se montre pas entièrement satisfait[1]. » Tout en s'occupant de la mission délicate que Colbert lui avait confiée, le bon abbé n'oubliait pas le soin de ses petits intérêts temporels. Dans la même lettre, il avait glissé, cette phrase, en manière de *post-scriptum* : « Que Votre Excellence me permette de me recommander de nouveau à sa protection pour l'affaire de l'abbaye d'Aumale, en protestant que je n'ai d'autre but que de me conformer à la volonté de Sa Majesté. » Les lettres de l'abbé publiées dans la *Correspondance administrative sous Louis XIV*, ne nous apprennent point si ses services furent récompensés du bénéfice de cette abbaye.

Charles Perrault, on vient de le voir, ne s'était pas pressé d'expédier au Bernin un accusé de réception de son plan du Louvre. Il ne put sans doute pas se dispenser d'obéir au surintendant, en faisant remettre au Cavalier, par le cardinal-légat, qui retournait en Italie, la lettre suivante, écrite par Colbert :

[1] *Ibid.*, p. 538.

« Vincennes, le 3 octobre 1664. — Monsieur, je n'avais pas cru devoir vous écrire relativement au superbe dessin du Louvre, que vous m'avez envoyé, avant que le roi ne l'eût curieusement examiné et ne m'en eût exprimé son sentiment. Et comme depuis peu, S. M. m'a fait savoir que la beauté de votre imagination répond parfaitement à cette grande et universelle réputation que vous avez acquise, je croirais faire tort au jugement d'un si grand prince, ainsi qu'à vous-même, si je ne vous en donnais pas connaissance. Ce motif m'a déterminé à vous adresser la présente, comme aussi pour vous dire qu'ayant fait voir votre dessin à S. Ém. le cardinal Chigi, pendant sa légation, en même temps que les observations que j'ai faites sur ce plan, de l'ordre du roi, S. Ém. a bien voulu se charger de vous en parler à son retour à Rome, et même de vous engager à exécuter un nouveau travail sur une œuvre aussi grande. Je m'en remettrai donc, s'il vous plaît, à la conférence que S. Ém. doit avoir avec vous, et je reste, avec une très-sincère estime, votre très-humble et très-affectionné serviteur, COLBERT[1]. »

Cette lettre était assez embarrassée, mais elle formulait nettement la demande d'un nouveau plan, ce qui voulait dire qu'on n'avait pas été satisfait du premier. Cet échec était difficile à faire accepter au

[1] Cette lettre est traduite sur le texte italien donné par Baldinucci, *ut suprà*, p. 42.

Bernin, gâté par la faveur et par le succès. Le cardinal Chigi essaya de l'y préparer. La conférence annoncée dans la lettre de Colbert, eut lieu vers le 20 novembre 1664. Voici en quels termes l'abbé Benedetti en rendait compte au surintendant, par sa lettre du 25 du même mois. — « S. Ém. le cardinal Chigi a remis au cavalier Bernin les observations faites sur son dessin ; et m'étant présenté ensuite chez ledit Cavalier, pour avoir une réponse, il m'a dit qu'il se bornait à faire remarquer, qu'il voyait bien que, ni par le moyen de son dessin, ni à l'aide de sa légende écrite, il n'était parvenu à se faire comprendre, puisqu'on lui reproche comme un défaut ce qu'il sait avoir fait selon toutes les meilleures règles de l'art. Il reconnaît qu'il se pourrait qu'on eût mal interprété ses idées, et il se propose de les mieux expliquer. Je lui ai en outre représenté le désir que le roi aurait de voir, sur ce sujet, une nouvelle œuvre de son génie. Il m'a répondu qu'il savait apprécier tout l'honneur que S. M. daignait lui faire, et toutes les obligations qu'il avait d'obéir aux désirs du roi ; qu'il s'appliquerait à trouver une nouvelle idée qui fût meilleure que la première, et que, s'il parvenait à en trouver une qui lui parût belle, il s'empresserait de la jeter sur le papier. Mais, que pour faire moins bien qu'il n'avait fait, il ne pourrait se résoudre à se causer ce tort à lui-même [1]. »

[1] *Ibid.*, p. 539. Dans ce recueil, cette lettre porte la date du

Quelques jours après, le 2 décembre, l'abbé écrit à Colbert : — « Je suis allé avec M. l'ambassadeur (de France, le duc de Créqui) chez le cavalier Bernin. Après un long entretien sur la construction du Louvre, il a été décidé qu'il se bornerait à faire un nouveau dessin, et que, lorsqu'il aura été informé de la préférence accordée par S. M. à l'un de ses plans, alors il en viendra à la discussion des parties. Sur ce point, le Cavalier pense qu'il sera nécessaire d'envoyer à Paris un de ses élèves, afin qu'il démontre de vive voix comment son maître entendrait exécuter son projet [1]. »

Selon Baldinucci, contemporain du Bernin, Colbert aurait envoyé au Cavalier le portrait de Louis XIV, enrichi de diamants, d'une valeur de trois mille écus, en témoignage de sa satisfaction pour ses plans du Louvre [2].

CHAPITRE XI.

Négociations pour faire venir le Bernin à Paris. — Voyage du Cavalier en Italie et en France. — Honneurs qu'il reçoit partout à son passage.

1665.

Après avoir reçu le dernier projet du Bernin, Colbert résolut de faire venir le Cavalier à Paris,

25 novembre 1665. C'est une erreur ; il faut lire 1664 : tout ce qui précède et tout ce qui suit le prouve.

[1] *Ibid.*, p. 538.

[2] *Vita del cavaliere Bernino*, p. 41.

afin de s'en expliquer avec lui, et de mettre son plan à exécution. Mais ce voyage rencontrait plus d'une difficulté.

Il y avait longtemps qu'on essayait d'attirer en France l'artiste éminent que l'on comparait alors à Michel-Ange. Dès 1643, le cardinal de Richelieu avait voulu que le Bernin fît son buste, d'après un portrait qu'il lui avait envoyé. Le cardinal, fort satisfait de ce travail, en avait généreusement récompensé l'artiste[1]. Lié depuis longtemps avec Mazarin, le Cavalier avait promis de venir le retrouver en France, acceptant pour ce déplacement la pension de douze mille écus que lui promettait son ancien ami, devenu cardinal et ministre tout-puissant. Mais le pape Urbain VIII, Barberini, ne voulut pas consentir à cet arrangement[2]. Le pontife avait protégé le Bernin dès son enfance, il avait deviné et encouragé son génie, et il voulait le réserver exclusivement à la ville de Rome, comme Jules II, Léon X et Paul III y avaient retenu le grand Michel-Ange. Colbert ne craignait pas de rencontrer chez Alexandre VII, successeur d'Urbain VIII, le même refus : non que ce pontife n'aimât pas le Bernin autant que son prédécesseur, mais parce que la politique de Louis XIV venait d'abaisser celle d'Alexandre VII, en l'obligeant de lui envoyer son

[1] Voyez dans le *Recueil de Bottari*, t. V, p. 92, n° XXIV, la *Lettre du Bernin au cardinal de Richelieu*, et la note 1, p. 93.

[2] *Ibid.*, p. 93, n° XXV. *Lettre de Mazarin au Bernin*, et la note 2.

neveu, le cardinal Chigi, lui apporter ses excuses, à l'occasion de l'attentat commis sur des gens de l'ambassade française par la garde corse au service du pape. Alexandre VII n'était donc pas en position de refuser l'éloignement du Bernin. Mais l'artiste avait de fortes raisons de vouloir rester à Rome. D'abord, son âge paraissait un obstacle à ce qu'il entreprît un aussi long voyage. Le Cavalier touchait alors à sa soixante-huitième année[1], et bien qu'il ne ressentît encore aucune des infirmités de la vieillesse, on doutait qu'il consentît à courir les chances d'une route pénible, pour aller vivre loin de sa famille, sous un climat beaucoup moins agréable que celui de l'Italie, et parmi des artistes étrangers, naturellement envieux de sa réputation et de son talent. D'ailleurs, il était en train, à Rome, d'exécuter des travaux très-importants. Il achevait alors le portique circulaire de colonnes qui précède Saint-Pierre, et, au fond de cette basilique, il disposait à leurs places les quatre statues colossales en bronze, qui entourent et soutiennent la chaire de Saint-Pierre. Le pape Alexandre VII, grand ami de l'artiste, pressait l'achèvement de ces grandes entreprises, qui devaient faire honneur à son pontificat : aussi, ne voyait-il pas sans inquiétude le désir du roi de France de posséder le Bernin. Enfin, et ce n'était pas la moindre considération, le peuple de

[1] Le Bernin est né à Naples, le 7 décembre 1598, suivant son biographe, Baldinucci, p. 3, *ut suprà*.

Rome, ce peuple si naturellement disposé à l'intelligence et à l'admiration des belles choses, depuis Jules II, et Léon X, témoignait son mécontentement en apprenant le voyage du Cavalier. Accoutumé depuis près d'un demi-siècle à voir consacrer le génie de l'artiste, peintre, architecte et sculpteur, comme Michel-Ange, à décorer la ville éternelle, il craignait que Louis XIV ne voulût attirer le Bernin en France pour l'y retenir et l'employer aux embellissements de Paris. Ce sentiment, attesté par Baldinucci[1], fait le plus grand honneur à la population romaine, qui s'est toujours montrée aussi fière de posséder les grands artistes qui ont vécu au milieu d'elle, que désireuse de conserver les chefs-d'œuvre de l'art.

Colbert sut triompher de tous ces obstacles. Si le Bernin passait pour le premier des artistes de ce siècle, Louis XIV en était reconnu le plus grand roi. Ses désirs étaient accompagnés de promesses si flatteuses, aussitôt suivies des témoignages les plus engageants de sa munificence, qu'ils étaient presque irrésistibles. Toutefois, l'intervention de l'abbé Benedetti fut jugée insuffisante pour déterminer le Bernin à se rendre en France. On savait à Paris que le Cavalier était intimement lié avec le père Jean-Paul Oliva, général du puissant ordre des Jésuites : on le mit dans les intérêts du roi par le moyen du cardinal Antonio Barberini, neveu du précédent pape, Urbain VIII, et qui, dans le Sacré-Collége,

[1] *Vita di Bernino*, p. 43.

faisait partie, comme on disait alors, de la faction de France. D'un autre côté, pour prouver à l'artiste l'estime que le roi faisait de son mérite, Louis XIV lui adressa la lettre suivante :

« Seigneur cavalier Bernin, je fais une estime si particulière de votre mérite, que j'ai un grand désir de voir et de connaître une personne aussi illustre, pourvu que ce que je souhaite se puisse accorder avec le service que vous devez à notre Saint-Père le Pape, et avec votre commodité particulière. Je vous envoie en conséquence ce courrier exprès, par lequel je vous prie de me donner cette satisfaction, et de vouloir entreprendre le voyage de France, prenant l'occasion favorable qui se présente du retour de mon cousin, le duc de Créqui, ambassadeur extraordinaire, qui vous fera savoir plus particulièrement le sujet qui me fait désirer de vous voir et de vous entretenir des beaux dessins que vous m'avez envoyés pour le bâtiment du Louvre ; et, du reste, me rapportant à ce que mondit cousin vous fera entendre de mes bonnes intentions, je prie Dieu qu'il vous tienne en sa sainte garde, seigneur cavalier Bernin. (Signé) LOUIS, (contresigné) DE LIONNE. — A Paris, le 11 avril 1665 [1]. »

En même temps, le roi écrivait au cardinal Chigi, neveu d'Alexandre VII :

« Mon Cousin, j'ai pris la liberté d'écrire à Sa

[1] Cette lettre est rapportée dans les *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 46 ; elle se trouve traduite en italien dans Baldinucci, *Vita del cav. Bernino*, p. 41.

Sainteté, pour la remercier des dessins que le cavalier Bernin a faits pour mon bâtiment du Louvre, et pour la supplier de vouloir bien lui ordonner de venir faire un voyage dans ce pays, afin d'y terminer son travail. J'espère que S. S. daignera me faire le plaisir de donner cet ordre. J'ai envoyé mes lettres en avant, afin qu'à son entrée dans mon royaume, le Cavalier commence à recevoir des témoignages de la considération que je fais de son mérite, par la manière dont il sera traité. Votre Éminence m'a déjà rendu tant de services relativement à ces dessins, que je ne puis qu'espérer la continuation de ses bons offices auprès de S. S. pour obtenir le succès de ma prière. Je vous la recommande instamment, et je vous confirme que je conserve toujours pour votre personne tout l'attachement et toute l'estime que vous pouvez désirer : priant Dieu, mon Cousin, qu'il vous ait en sa garde. (Signé) LOUIS. — Paris, 10 avril 1665 [1]. »

Enfin, la lettre de Louis XIV à Alexandre VII, était ainsi conçue [2] :

« Très-Saint-Père, ayant déjà reçu, d'ordre de Votre Sainteté, deux dessins pour mon bâtiment du Louvre, d'une main aussi célèbre que l'est celle du cavalier Bernin, je devrais plutôt penser à la remercier de cette grâce, qu'à lui en demander une nouvelle. Mais, comme il s'agit d'un édifice qui, depuis

[1] Cette lettre est rapportée en italien par Baldinucci, p. 42
[2] *Id.*, *Ibid.*

plusieurs siècles, est la principale habitation des rois les plus zélés pour le Saint-Siége, qu'il y ait dans toute la chrétienté, je crois pouvoir m'adresser à V. S. avec toute confiance. Je la supplie donc, si son service le lui permet, d'ordonner audit Cavalier de venir faire un voyage ici, pour terminer son travail. V. S. ne pourrait m'accorder une plus grande faveur dans la conjoncture présente, et j'ajouterai, qu'en aucun temps, elle ne pourrait en faire à une personne qui soit avec plus de vénération et plus d'attachement que moi, Très-Saint-Père, votre très-dévoué fils. (Signé) Louis. — Paris, le 18 avril 1665. »

Aucun artiste n'avait encore été l'objet d'une semblable négociation; et il fallait remonter à Jules II, menaçant les Florentins de leur déclarer la guerre s'ils ne lui rendaient pas Michel-Ange, réfugié dans leur ville, pour trouver dans l'histoire un fait aussi honorable pour l'art.

Les lettres de Louis XIV arrivèrent à Rome au moment où le duc de Créqui, ambassadeur extraordinaire de ce monarque, avait déjà pris congé du pape et se tenait prêt à partir. Il lui fallut de nouveau se faire reconnaître par le Souverain Pontife, et, avec le cortége officiel accoutumé, présenter la lettre du roi de France. Ensuite, et avec le même cortége, l'ambassadeur se transporta à la demeure du Bernin, pour lui remettre les lettres qui lui étaient destinées, et pour lui expliquer, en même temps, le désir que son maître avait de lui voir

entreprendre le voyage de France, non-seulement à cause de la construction du Louvre, mais encore dans l'espoir de faire exécuter son portrait en buste, de la main du grand artiste[1].

Cette démonstration officielle, ces honneurs publics rendus à son génie, qui plaçaient le Bernin au rang des princes et des rois, le déterminèrent enfin à accepter l'invitation de Louis XIV ; il promit donc à l'ambassadeur de se rendre en France, à la condition que le pape le lui permît.

Cette permission fut octroyée le 23 avril 1665 par le bref suivant, écrit en latin et adressé au roi très-chrétien.

« A notre très-cher fils en Jésus-Christ, Louis, roi de France, très-chrétien. — Alexandre, pape ; notre très-cher fils en J.-C., salut : Mon bien-aimé fils, le très-noble seigneur duc de Créqui, ambassadeur de Votre Majesté, nous a remis vos lettres, et nous prie instamment de vous accorder, pour trois mois, la présence à Paris de notre cher fils le cavalier Bernin. Bien que cet artiste soit nécessaire ici pour la construction des portiques du Vatican, et pour les autres bâtiments de Saint-Pierre, néanmoins, voulant écarter tout obstacle, nous vous donnons volontiers cette preuve de notre grande bienveillance envers vous, saisissant cette occasion d'envoyer à Votre Majesté, du fond de notre cœur paternel, notre bénédiction apostolique. Donné à Rome, à Sainte-Marie-Majeure,

[1] Baldinucci, p. 13.

sous l'anneau du pêcheur, le 23 avril de l'an 1665, de notre pontificat le onzième[1]. »

Deux jours après la signature de ce bref, le 25 avril, le Bernin quittait Rome : il était accompagné de Paul, son second fils, de Mathias de Rossi, son élève de prédilection, très-habile architecte, qui, après sa mort, le remplaça comme architecte de Saint-Pierre, et fut élu en 1680, prince ou président de l'Académie romaine de Saint-Luc[2]. Un de ses élèves en sculpture, nommé Giulio Cesare, l'avait également suivi. Le Cavalier voyageait avec un maître d'hôtel et d'autres gens de service, aux frais de Louis XIV, qui avait ordonné de n'épargner aucune dépense pour le satisfaire.

A Florence, le grand-duc Ferdinand voulut qu'il fût logé chez le marquis Gabriel Riccardi, descendant des plus illustres familles de Toscane, et possédant une immense fortune. Le Bernin admira dans le palais et dans les jardins de son hôte une magnifique collection de tableaux, de statues et de bustes antiques en marbre et en bronze, au nombre de plus de trois cents[3]. Il ne s'arrêta que peu de jours à Florence, patrie de son père : avant de quitter cette ville, ayant été prendre congé du grand-duc, ce prince lui envoya sa litière, et voulut qu'il s'en servît pendant son voyage, jusqu'à la frontière

[1] Baldinucci. *ut suprà*, p. 44.
[2] Missirini, memorie per servire alla storia della Romana accademia S. Luca, in-4, Roma, 1823, p. 144.
[3] Baldinucci, p. 45.

d'Italie[1]. A Turin, il fut reçu par le duc de Savoie avec les mêmes honneurs. La nouvelle de son arrivée, répandue dans les villes qu'il devait traverser, faisait trouver sur son passage les flots d'une population désireuse de le voir; tellement, qu'il disait en plaisantant, qu'il voyageait comme une bête curieuse[2].

Parvenu à la frontière de France, au pont de Beauvoisin, les autorités du lieu se portèrent à sa rencontre, au nom du roi, et l'une d'elles lui adressa un discours; honneur qu'il reçut dans toutes les villes de France qu'il traversa. Le Cavalier répondait à ces démonstrations d'une manière vive et affable, et il laissait des aumônes aux établissements charitables. Comme il approchait de Lyon, les artistes peintres, sculpteurs et architectes, et les ingénieurs de cette grande cité, de tout temps amie des arts, allèrent au-devant de lui, les uns en carrosse, les autres à cheval, et lui formèrent un cortége d'honneur à son entrée dans la ville. Les officiers de la cité vinrent le complimenter, par ordre exprès du roi, hommage que Lyon ne rendait alors qu'aux seuls princes du sang. Colbert avait envoyé à Lyon le sieur Esbaupin, ou Beaupin, pour veiller à ce que le Cavalier reçût partout le meilleur accueil, et fût traité en hôte du plus puissant monarque de l'Europe. On voit, par la lettre de cet

[1] *Id.*, *ibid.*

[2] « Tanto che egli per piacevolezza diceva che viaggiava l'elefante. » Baldinucci, p. 46.

officier à Colbert[1], qu'on avait poussé la prévenance jusqu'à se préoccuper de faire provision de glace, pour que le Bernin n'en manquât pas pendant sa route jusqu'à Paris.

CHAPITRE XII.

Le Bernin à Paris. — Sa présentation à Louis XIV. — Il travaille au projet du Louvre. — Charles Perrault se fait montrer ses plans, et, sans dire qu'il les a vus, les critique devant Colbert. — Dessins du Louvre du Bernin. — Il fait le buste de Louis XIV.

1665.

Le Bernin quitta Lyon le 22 ou le 23 mai 1665, et se rendit à Roanne, d'où il descendit la Loire, dans un bateau loué à cet effet, jusqu'à Briare. Il trouva dans ce pays la litière du roi, qui l'attendait à son débarquement. Pour lui être encore plus agréable, Colbert avait voulu que M. de Chantelou, maître d'hôtel du roi, l'ami du Poussin[2], et très-grand admirateur du Bernin, avec lequel il s'était lié à Rome, allât à sa rencontre à quelques lieues de

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, in-4, t. IV, p. 551.

[2] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 460 et suiv. — M. de Chantelou avait rédigé un journal du séjour du Bernin à Paris, journal dont Charles Perrault, dans ses *Mémoires*, annonce avoir eu connaissance ; il n'a jamais été publié, et nous ignorons si le manuscrit existe encore. M. Castellan, auteur de l'article du Bernin, dans la *Biographie universelle* de Michaud, dit avoir eu en sa possession le journal de Chantelou, très-curieux, et qui, dit-il, lui a servi pour rectifier quelques faits.

Paris, et restât comme attaché spécialement à sa personne, pendant son séjour en France. On ne pouvait mieux répondre aux désirs du Cavalier, qui avait conservé une haute estime de cet excellent amateur, et qui avait une entière confiance en son amitié. A peu de distance de Paris, Mgr Roberti, nonce apostolique, vint le prendre dans un des carrosses du roi et le conduisit à l'hôtel de Frontenac, disposé pour le recevoir. A peine descendu de voiture, Colbert accourut pour le complimenter de la part du roi. La cour étant à Saint-Germain, le Cavalier dut attendre le jour fixé pour sa réception par Louis XIV. Il profita de ce retard pour visiter le Louvre, et pour parcourir cette grande ville de Paris, dont la réputation balançait déjà celle de Rome.

Ce fut le 4 juin 1665 qu'il fut admis à l'audience royale. Il se rendit à Saint-Germain avec son fils et ses deux élèves : sa présence dans l'antichambre qui précédait le salon du roi, excita tant de mouvement et causa une telle sensation, au milieu des plus grands seigneurs de la cour, que le monarque lui-même, instruit de son arrivée, ne put, selon le témoignage de Baldinucci, qui écrivait la vie du Bernin en 1682, maîtriser son désir de le voir. Sans attendre que le Cavalier eût été introduit en sa présence, Louis XIV s'avança vers la porte d'entrée du salon royal, et souleva la portière pour le regarder[1].

[1] Baldinucci, *Vita del cav. Bernino*, p. 46-47.

Il le fit ensuite entrer au milieu des plus grands seigneurs, et l'entretint pendant plus d'une demi-heure, lui faisant force compliments sur son mérite. Après avoir pris congé du roi, l'heure du dîner étant venue, le Bernin et son fils prirent place à la table des princes et des ministres du royaume.

Rentré à Paris, le Cavalier, avec l'ardeur qu'il apportait dans tous ses travaux, se mit à étudier son plan du Louvre, et à le combiner avec la disposition des lieux. C'est, de ce moment, que commença la campagne de Charles Perrault contre l'architecte italien. Le premier commis des bâtiments nous apprend lui-même dans ses *Mémoires* [1], comment il s'y prit pour avoir communication des plans du Bernin, sans qu'il le sût, et révèle le moyen peu loyal qu'il employa pour les dénigrer habilement. « Le Bernin, dit-il, avait fait tendre ses dessins dans un cabinet fort propre (de l'hôtel de Frontenac qu'il habitait alors), où personne n'entrait que lui, M. de Chantelou et M. Colbert. Quelques personnes de qualité, à qui M. Colbert voulut bien donner ce régal, y furent aussi admises. Au bout de quinze jours, ou environ, le sieur Fossier, qui avait ordre de fournir au Cavalier tout ce qui lui serait nécessaire pour dessiner, me dit que si je voulais, il me ferait voir les dessins du Cavalier. J'acceptai son offre, et je vis ses dessins le lendemain. M. Colbert me demanda si je les avais vus, et *je lui répondis*

[1] P. 47.

que non : je puis assurer que c'est la seule fois que je n'ai pas dit la vérité à ce ministre. — « C'est quelque chose de fort grand, » me dit-il. — « Il y a sans doute des colonnes isolées, lui répondis-je ? » — « Non, reprit-il, elles sont au tiers du mur. » — « La porte est-elle fort grande ? » lui dis-je. — « Non, répliqua-t-il, elle n'est pas plus grande que la porte de la cour des cuisines. » — Je lui dis encore quelque autre chose de semblable, qui allait à lui faire remarquer que le cavalier Bernin était tombé dans les mêmes défauts que l'on reprochait au dessin de M. Le Vau et de la plupart des autres architectes ; et ce fut à cette occasion que je feignis de ne point connaître les dessins du Cavalier, les critiques devant avoir plus de force, ne les ayant pas vus, que si je les eusse faites après les avoir examinés ; outre que je n'aurais peut-être pas osé en dire alors mon avis avec autant de liberté. » — On le voit, Charles Perrault, dans l'intérêt de son frère, n'hésitait point à faire un mensonge à Colbert, pour atttaquer plus sûrement le projet du Bernin. Cette guerre sourde, ces machinations détournées se poursuivirent, avec la plus perfide opiniâtreté, pendant tout le séjour du Cavalier à Paris, et finirent par ruiner son crédit et abattre la confiance qu'on avait en son génie.

Il est vrai de dire, que le plan du Cavalier était réellement au-dessous de sa réputation, et très-inférieur à tout ce qu'il avait exécuté en Italie.

Jacques-François Blondel, dans son ouvrage

intitulé : *Architecture française*[1], a conservé, et pour ainsi dire, mis en regard les projets de Claude Perrault, du Bernin, de Lemercier et de Jean Marot, pour les différentes façades du Louvre, et pour sa cour intérieure. Colbert, voulant que la principale entrée fût en face de Saint-Germain-l'Auxerrois, c'était pour ce côté que Claude Perrault avait disposé sa colonnade. Lemercier et Jean Marot, préoccupés surtout de raccorder la nouvelle construction avec l'ancien Louvre, s'étaient efforcés de couper cette immense ligne par des pavillons, dont les dômes et les frontons rappelaient, mais en petit, le pavillon de la tour de l'Horloge. On doit reconnaître que le projet de Jean Marot produit, sur le plan, un bel effet. Mais rapproché de la colonnade de Claude Perrault, il est écrasé par la grandeur, la simplicité, l'élégance de ce majestueux portique de colonnes accouplées.

Le plan du Bernin se compose de deux pavillons à chaque angle, ornés de quatre pilastres cannelés, d'ordre corinthien, et percés de quatre fenêtres ; de deux arrière-corps, également à quatre fenêtres, mais très-rapprochées ; d'un corps du milieu, au niveau des pavillons, avec huit colonnes corinthiennes, engagées au tiers de leur grosseur, dont deux très-espacées à chaque bout, et quatre, au contraire, trop resserrées au milieu ; le tout percé de onze fenêtres sans beaucoup d'ornements. Cette

[1] In-folio, Paris, 1756. — Voyez, au cabinet des estampes, le tome IV, livre VI.

construction devait avoir deux étages au-dessus du rez-de-chaussée, qui se composait d'un soubassement percé de huit petites ouvertures carrées, et de trois portes cintrées au milieu, manquant de grandeur et d'élégance : l'entablement, porté par une frise ornée, était surmonté d'une balustrade, sur laquelle devaient figurer un grand nombre de statues. L'ensemble de ce projet, à en juger d'après le plan relevé par Blondel, est lourd, bas, écrasé, sans noblesse et sans majesté. Les ouvertures du rez-de-chaussée, semblables à celles d'un grand nombre de palais italiens, étaient tout à fait indignes du monument que Louis XIV voulait élever. En résumé, tout ce projet paraît fort médiocre.

Du côté de la rivière, la façade du Bernin est encore plus mauvaise : on y voit une multitude de fenêtres, serrées les unes contre les autres, et même des espèces d'œils de bœuf carrés, qui produisent un effet d'autant plus triste, que ces ouvertures ne sont pas espacées également. Toutefois, il est juste de reconnaître que le plan du Cavalier, pour la cour intérieure, était beaucoup mieux entendu : mais son exécution aurait nécessité la démolition de l'admirable partie élevée par Pierre Lescot, qui est restée un des chefs-d'œuvre de l'art.

L'examen du plan du Bernin, que chacun peut faire dans l'ouvrage de Blondel, prouve que Charles Perrault était dans le vrai, lorsqu'il demandait à Colbert, avec une feinte bonhomie ; « s'il y avait des colonnes isolées dans le projet du Cavalier, et

si la porte d'entrée était fort grande? » On ne pouvait mieux faire la critique de ce projet, ni mettre plus habilement le doigt sur le défaut capital de cette œuvre. Il est probable que dès le jour où il avait vu ce plan, Colbert n'en avait pas été fort enthousiasmé; mais le roi avait voulu faire venir le Cavalier avec grand tapage : on le regardait partout comme le plus habile architecte du siècle; et, dans le fait, le Bernin avait donné plusieurs fois des preuves irrécusables de son génie; on espérait donc qu'il saurait améliorer son idée du Louvre et qu'il finirait par se montrer l'égal de lui-même.

Le projet du Cavalier ne comprenait pas seulement la reconstruction de la plus grande partie du Louvre : il voulait établir, entre la façade principale du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois et le Pont-Neuf, une immense place entourée de magnifiques édifices. Au milieu de ce vaste espace, il élevait un rocher de cent pieds de haut, qui aurait porté la statue colossale de Louis XIV. Des fontaines monumentales, répandant l'eau à grands flots, comme celles de Rome, complétaient la décoration de cette place, qui aurait rappelé la place Navone, œuvre du Bernin. Mais, pour aborder ce projet, il fallait commencer par abattre une grande quantité de bâtiments situés entre le Louvre et le Pont-Neuf, et le Cavalier éprouva sur ce point des obstacles insurmontables [1].

[1] Voyez l'ouvrage intitulé : l'*Ombre du grand Colbert*, petit

Tout en préparant l'exécution de son projet du Louvre, le Bernin avait commencé le buste de Louis XIV. Ce n'était pas sans difficulté qu'il avait pu se faire fournir le marbre nécessaire à ce travail [1]. Il y réussit assez-bien, de l'aveu de Charles Perrault, qui lui reproche néanmoins, « d'avoir fait le front trop creux, le nez trop serré, et diminué quelque chose de la belle physionomie de l'original [2]. » Comme le Cavalier était aussi adroit courtisan qu'artiste habile, il profita des séances que Louis XIV voulait bien lui donner, pour gagner les bonnes grâces de ce prince, en le comblant des compliments les plus exagérés. Un jour que le roi avait posé pendant plus d'une heure, sans bouger, le Bernin s'arrêta tout à coup, jeta le ciseau et le marteau, et dit à haute voix, avec l'air de la plus vive admiration : « Miracle! miracle, rester une heure tranquille, un roi d'une si grande valeur, jeune et Français!. » Une autre fois, tandis que Louis XIV se préparait à poser dans son attitude habituelle, le Cavalier s'étant approché, écarta d'une manière gracieuse les boucles de cheveux qui, retombant jusque sur les sourcils du prince, cachaient son

in-12, 1749, p. 111. — La place monumentale que le Bernin voulait établir entre le Louvre et le Pont-Neuf, rappelle la proposition faite par Titon du Tillet, d'élever un mont Parnasse à la gloire de Louis XIV, au milieu d'une des places de Paris. Voyez le même ouvrage, p. 21-22.

[1] Voyez, dans la *Correspondance administrative sous Louis XIV*, la lettre de M. de Chantelou à Colbert, du 1er août 1665, p. 552 et suiv.

[2] *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 49.

front, de manière que le front tout entier resta pendant quelque temps découvert. L'artiste dit alors avec à propos : « Votre Majesté est un roi qui peut montrer son front à tout le monde, » compliment qui eut le plus grand succès à la cour, et qui amena la mode de se coiffer *à la Bernine*, en laissant le front plus découvert. Un bel esprit du temps, pour flatter plus encore le roi que l'artiste, fit au sujet du buste de Louis XIV le quatrain suivant :

« Entrò Bernino in un pensier profondo,
« Per far al regio busto un bel sostegno,
« E disse, non travandone un si degno :
« Piccola basa a un tal monarca è il mondo[1]. »

Le fait est que ce buste montre l'habileté du Cavalier à travailler le marbre; mais il ne rend qu'imparfaitement la physionomie de Louis XIV. En outre, l'écharpe qui entoure le bras ne paraît pas naturellement placée. Quoi qu'il en soit, cette œuvre ajouta en France à la réputation du Cavalier.

[1] Baldinucci. p. 47, *ut suprà*.

CHAPITRE XIII.

Pose de la première pierre et commencement des travaux du Louvre, sous la direction du Bernin. — Obstacles que Ch. Perrault lui suscite. — Colbert préfère toujours la colonnade de Claude Perrault. — Le Bernin, dégoûté de la France, désire retourner à Rome. — Louis XIV et Colbert, en l'autorisant à partir, le comblent de faveurs.

1665.

La réussite du buste de Louis XIV détermina ce prince à ordonner le commencement des travaux du Louvre. Le Bernin s'y était préparé, en faisant venir de Rome des maçons accoutumés à travailler à l'italienne, avec de la pouzzolane, mais n'ayant aucune idée de l'emploi des matériaux à l'usage de Paris. Il avait fait faire, sous la direction de son second, Mathias de' Rossi, de nombreux essais de murs et de voûtes, liés et cimentés avec la chaux parisienne[1]. Le Cavalier se plaignait de la qualité des matériaux mis à sa disposition, et il est permis de supposer que les fournisseurs et les entrepreneurs français, qui avaient le mot du premier commis de l'intendance des bâtiments, n'étaient pas fort empressés à bien servir un étranger, venu tout exprès pour les écarter. Néanmoins, la pose de la première pierre fut décidée. Elle eut lieu le 17 octobre 1665 avec une pompe extraordinaire[2]. On scella

[1] Voyez l'anecdote que Ch. Perrault raconte à cette occasion, dans ses *Mémoires*, p. 49.

[2] M. de Clarac, dans son ouvrage sur le Louvre, p. 373, indique

sous cette pierre une médaille d'or, portant d'un côté la tête du roi, et de l'autre le dessin du Cavalier, avec cette légende, imitée des Romains : « *Majestati et æternitati imperii Gallici sacrum.* » Cette médaille était accompagnée d'une plaque en or, portant une inscription en français indiquant la reprise, par Louis XIV, des travaux pour l'achèvement du Louvre, et d'une autre plaque en cuivre, de mêmes grandeur et épaisseur, sur laquelle était la traduction latine [1].

Malgré l'éclat de cette cérémonie, malgré la haute faveur dont semblait jouir l'architecte italien, son plan, gravé sur la médaille d'or scellée dans les fondations du Louvre, ne devait pas être exécuté. Les partisans de la colonnade de Claude Perrault, son frère Charles en tête, ne cessaient pas de battre en brèche le projet de l'artiste étranger. Un jour ils lui reprochaient de manquer de grandeur et de régularité à l'extérieur ; le lendemain ils s'attaquaient aux distributions intérieures, et ils finissaient toujours par laisser, dans l'esprit du roi et de Colbert, des doutes sur la beauté et sur la commodité de l'une et de l'autre de ses parties.

Charles Perrault avait remis à Colbert un mé-

bien cette date; mais il s'est trompé en disant que cette cérémonie n'eut lieu qu'après le départ du Bernin. Les *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 55, établissent, sans que le doute soit possible, qu'elle eut lieu en présence de l'architecte italien.

[1] La médaille de la pose de la première pierre du Louvre, suivant le projet du Bernin, a été gravée par Sébastien Leclerc. — Voyez son œuvre, au cabinet des estampes, in-folio, t. II.

moire sur quelques-uns des défauts dont le projet du Bernin était rempli. Ce mémoire avait fortement impressionné le surintendant des bâtiments, qui avait dit à son premier commis : « Je ne comprends pas comment cet homme l'entend, de nous donner un dessin où il y a tant de choses mal conçues [1]. » Il paraît que le Cavalier avait eu connaissance de ces critiques, car il était fort mal avec Charles Perrault. « Un jour, raconte celui-ci, que j'étais dans l'atelier du Cavalier, où il retouchait le buste du roi, je m'amusai à examiner le dessin de la façade du Louvre, du côté de la rivière, que le sieur Mathias mettait au net. Ayant remarqué qu'un côté était différent de l'autre, j'en demandai la raison au sieur Mathias. Le Cavalier, qui m'entendit faire cette demande, entra tout à coup en fureur, et me dit les choses du monde les plus outrageantes, et entre autres que je n'étais pas digne de décrotter la semelle de ses souliers. Après lui avoir laissé évaporer sa bile, je lui dis, le plus honnêtement et le plus respectueusement que je pus, que je n'avais pas prétendu trouver rien à redire à son dessin, mais qu'ayant l'honneur d'être le premier commis des bâtiments, j'avais cru pouvoir m'instruire avec son élève de ce que j'ignorais, et qu'étant tous les jours exposé à mille questions que des personnes de qualité me faisaient sur les bâtiments, j'avais fait la demande qui l'avait blessé, pour me mettre en

[1] *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 50.

état de pouvoir répondre à ceux qui me feraient la même observation [1]. » Il était impossible de critiquer plus ironiquement le dessin de cette façade. Pourquoi le Bernin l'avait-il faite irrégulière? Il n'avait aucune bonne raison à répondre contre une objection aussi simple. Colbert le savait bien, et lorsque son premier commis lui raconta cette scène, il se contenta de lui dire : « Qu'il eût mieux fait de ne point parler sur le dessin du Cavalier; mais qu'il ne craignît rien, qu'il était trop habile homme pour faire un incident dans la conjoncture où étaient les choses. » Cela voulait faire entendre que le Bernin attendait une gratification de la munificence de Louis XIV, et qu'il ne voudrait pas abandonner la partie avant de l'avoir reçue [2].

Dans une autre circonstance, où il s'agissait de changements à faire pour agrandir l'appartement du roi, Charles Perrault, qui assistait à l'assemblée où étaient Colbert et M. de Chambray, frère de M. de Chantelou [3], n'ayant pu s'empêcher de dire tout bas à Colbert « que les changements proposés par le Cavalier à son plan primitif ne pouvaient se faire sans abattre tout un pavillon, et même les trois autres qui sont en symétrie, chose à laquelle on était convenu de ne penser jamais. Le Cavalier, blessé apparemment de la hardiesse que j'avais eue

[1] *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 56-57.

[2] *Ibid.*, p. 57.

[3] M. de Chambray est auteur de plusieurs ouvrages sur l'architecture. — Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 534.

d'ouvrir la bouche, car il n'avait pu rien entendre, voulut savoir ce que j'avais dit. M. Colbert eut beau lui dire que ce qu'il venait d'entendre ne méritait pas d'être redit, le fier Italien insista jusqu'à menacer de quitter la France, si on ne l'instruisait pas de ce que j'avais dit. M. Colbert lui fit part de mon objection. « On voit bien, dit fièrement le Cavalier, que monsieur n'est pas de la profession, il ne lui appartient donc pas de dire son sentiment sur une chose où il ne connaît rien. » M. Colbert lui dit qu'il avait raison et qu'il ne fallait pas s'arrêter à ce que je disais. Je ne fus donc traité, de part et d'autre, que comme le plus chétif et le plus ignorant de tous les hommes. Le dessin fut admiré, on parla de quelque autre chose, et la compagnie se sépara. Le Cavalier retourna chez lui, et M. Colbert monta à l'appartement qu'il avait dans le Louvre. Je le suivis, et en passant dans un corridor, je lui demandai pardon de la liberté que j'avais prise de parler sur le dessin de M. le Cavalier. — « Croyez-vous, me dit-il tout en colère, que je ne voie pas cela tout aussi bien que vous? Peste soit du b....... qui pense nous en faire accroire! » Je fus très-étonné, et louai Dieu dans le même moment, de ce qu'il me faisait voir si clairement ce que c'est que la cour, et à quelle dissimulation sont obligés ceux qui veulent y vivre[1]. »

Colbert, loin d'admirer le projet du Bernin, dis-

[1] *Mémoires* de Charles Perrault, p. 53-54.

simulait donc le désenchantement qu'il lui avait fait éprouver. De son côté, le Cavalier n'avait pas été sans s'apercevoir, depuis son arrivée en France, des obstacles opposés à son entreprise. Il savait qu'il avait contre lui tous les architectes, tous les entrepreneurs de Paris, tout l'entourage de Colbert, et particulièrement les Perrault. La conduite d'une si vaste construction devait exiger plusieurs années, quelque diligence qu'on y apportât. L'hiver s'avançait,et avec lui ces jours sombres, pluvieux et froids, inconnus à Rome, et si difficiles à supporter par un homme de soixante-huit ans, né à Naples, et qui avait passé toute sa vie dans le plus beau climat de l'Italie. Il avait laissé à Rome des travaux considérables d'architecture et de sculpture, en marbre et en bronze, qui réclamaient, pour leur achèvement sa présence dans cette ville. Là, bien qu'il eût ses envieux, comme tout homme supérieur, il vivait sur une réputation établie par cinquante années de succès continuels, et, de l'aveu de ses ennemis, il n'avait pas de rival. Le pape Alexandre VII, grand admirateur de son talent, ne lui avait accordé que la permission de passer trois mois en France. A l'exception de son second fils, qu'il avait amené à Paris, il avait laissé à Rome sa nombreuse famille, qui regrettait son éloignement[1]. Le pape ne désirait pas moins vivement son retour. Dès le 4 août (1665), il lui avait fait écrire par son neveu, le car-

[1] Le Bernin avait sept enfants, quatre fils et trois filles, dont deux étaient religieuses. — Voyez sa vie, par Baldinucci, *passim*.

dinal Chigi, pour le féliciter d'avoir obtenu l'approbation du roi pour son beau projet du Louvre, et pour le buste de ce prince. Le cardinal ajoutait : « J'espère que pour achever ce portrait, vous n'excéderez pas le temps qui vous a été accordé par S. S., puisque votre absence de Rome ne fait pas seulement souffrir toutes les entreprises commencées, mais encore nous tous, qui sommes privés de votre conversation. La façade de mon palais avance heureusement, grâce aux soins que lui donne le seigneur Louis, votre frère. Je puis vous donner les meilleures nouvelles de Mgr votre fils, qui se montre, dans l'emploi de la signature [1], digne d'un tel père. Je prie votre seigneurie de continuer à me donner des nouvelles de sa santé; je m'en réjouis, mais je me réjouis bien plus des applaudissements que lui donne la France entière; ce qui ne fait qu'accroître notre envie et notre désir de vous revoir ici, puisqu'il est vrai que le temps approche où vous vous mettrez en route pour revoir la belle Italie, et les vôtres qui vous attendent avec impatience [2]. »

Cette pressante invitation de revenir à Rome, jointe aux divers motifs indiqués plus haut, déterminèrent le Cavalier à solliciter de Louis XIV la permission de partir. Il ne paraît pas que le roi ait fait grande objection à l'éloignement de son architecte italien. On lui offrit bien trois mille louis d'or par

[1] Il était prélat, attaché à la signature, fonction assez élevée à Rome.

[2] Baldinucci. *Vita del cav. Bernino*, p. 51.

an, s'il voulait rester; mais le Cavalier résista, car il n'ignorait pas qu'on ne le laisserait pas partir sans lui donner une gratification extraordinaire. Au fond, Colbert n'était pas fâché d'en être débarrassé; mais le ministre du souverain le plus puissant et le plus fastueux de l'Europe, qui avait fait venir en grande pompe l'artiste qui passait pour le premier de son siècle, ne pouvait pas le laisser s'éloigner sans le combler des témoignages les moins équivoques de la satisfaction de son maître. Charles Perrault fut donc chargé d'étouffer toute récrimination, sous l'énorme cadeau qu'il eut ordre de remettre au Cavalier de la part du roi. « La veille de son départ, dit-il [1], je lui portai moi-même, et dans mes bras, pour lui faire plus d'honneur, trois mille louis d'or en trois sacs, avec un brevet de douze mille livres de pension par an, et un de douze cents livres pour son fils. Il me dit, pour toute réponse, « que de pareils bonjours seraient bien agréables, si l'on en donnait bien souvent; qu'à l'égard du brevet, il croyait qu'il pourrait être payé une année ou deux, et pas davantage. » Je lui répondis que les promesses du roi étaient solides, et qu'il n'avait aucun sujet de pouvoir en douter. Je fus surpris d'une si bizarre réception. »

Louis XIV ne se borna pas à récompenser le Bernin par d'énormes dons en argent, il voulut qu'une médaille fût frappée pour conserver le souvenir de

[1] Dans ses *Mémoires*, p. 61.

son voyage en France. Elle représente, d'un côté, le portrait de l'artiste, et, au revers, la peinture, la sculpture, l'architecture, la géométrie et leurs attributs, avec cette devise : *Singularis in singulis, in omnibus unicus*[1]. Nous ne savons si cette devise est de la composition de Charles Perrault; mais on ne pouvait mieux *enguirlander* l'artiste, et enterrer son projet sous la première pierre du Louvre.

Le Bernin quitta Paris dans les premiers jours de novembre 1665. D'après une lettre de l'abbé Benedetti à Colbert[2], il était arrivé à Rome le 3 décembre suivant, en bonne santé, très-satisfait de son voyage, faisant le plus grand éloge du roi et de la France, et déclarant qu'il avait plus reçu en six mois de Louis XIV, qu'en trente années de tous les papes qu'il avait servis.

CHAPITRE XIV.

Adoption et exécution du projet de la colonnade de Claude Perrault. — Achèvement du Louvre. — Recommandation du cardinal Baronius aux architectes chargés de restaurer les vieux monuments.

1666—1676.

Le Bernin parti, son projet fut bientôt battu en brèche par les Perrault et Colbert, et finalement

[1] Baldinucci, *Vita del cav. Bernino*, p. 53.

[2] Datée du 8 décembre 1665 et rapportée dans le tome IV de la *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, p. 540.

abandonné par Louis XIV. Ce ne fut cependant qu'après des démarches réitérées, fort habilement faites, et avec l'appui du surintendant des bâtiments, que Claude Perrault finit par l'emporter. Son frère Charles a retracé dans ses *Mémoires* tous les détails relatifs à cette grande affaire. On y voit clairement que, depuis longtemps, Colbert avait son parti pris, et qu'il préférait la colonnade à tout autre projet. Mais, pour amener le roi à son opinion, le ministre usa d'un stratagème digne d'un courtisan achevé, qui connaissait à fond le caractère de son maître. « Quoiqu'il goûtât fort le dessin de mon frère, dit Charles Perrault, dans ses *Mémoires* [1], il ne laissa pas d'en faire faire un à M. Le Vau. Il les présenta tous deux au roi, pour choisir celui qui lui agréerait le plus. J'étais présent, lorsque les deux dessins furent présentés; c'était dans le petit cabinet du roi à Saint-Germain ; il n'y avait que Sa Majesté, son capitaine des gardes, M. Colbert et moi. Le roi les regarda fort attentivement, ensuite de quoi il demanda à M. Colbert, lequel des deux il trouvait le plus beau, le plus digne d'être exécuté. Le ministre dit que, s'il en était le maître, il choisirait celui qui n'avait point de galerie (on ne donnait pas encore le nom de péristyle à ces rangs de colonnes qui, posées le long d'un bâtiment, forment une espèce de galerie couverte qui communique à

Voyez aussi dans Baldinucci, p. 52, la lettre du père Oliva, général des jésuites, au marquis de Lionne.

[1] P. 65.

toutes les pièces d'un appartement) : ce dessin était celui de M. Le Vau, ce qui m'étonna fort. Mais il ne se fut pas plutôt déclaré pour ce dessin, que le roi dit : « Et moi, je choisis l'autre, qui me semble plus beau et plus majestueux. » Je vis que M. Colbert avait agi en habile courtisan, qui voulait donner tout l'honneur du choix à son maître. Peut-être même, était-ce un jeu joué entre le roi et lui. » Cette dernière supposition est fort probable. Quoi qu'il en soit, le projet de Claude Perrault se trouva ainsi substitué à celui du Bernin. La France ne doit pas le regretter ; bien au contraire, elle doit louer Louis XIV et Colbert d'avoir donné la préférence à la colonnade du médecin français, sur tout autre plan. Au point de vue national, Charles Perrault mérite donc d'être absous de la guerre sourde et souvent peu loyale qu'il fit à l'architecte italien. Au point de vue de l'art, tout homme de bonne foi, Français ou étranger, qui voudra prendre la peine d'examiner et de comparer les différents dessins du Louvre, reproduits par la gravure dans l'ouvrage de Blondel, conviendra que celui du péristyle à colonnes accouplées est à la fois le plus simple, le plus régulier, le plus élégant et le plus majestueux. Ce monument fait l'admiration de l'Europe : il est aussi digne de la façade principale du Louvre, que la colonnade ou portique semi-circulaire du Bernin est digne de précéder et d'annoncer la basilique de Saint-Pierre et le Vatican. Tout en approuvant le choix de Claude Perrault comme architecte du Louvre, il serait donc

injuste de ne pas reconnaître le génie dont l'artiste italien a su donner tant de preuves, dans sa longue carrière, soit comme peintre, comme sculpteur, ou comme architecte. Le Bernin était évidemment un des artistes les mieux doués qu'il y ait eus depuis Michel-Ange :

.....Longo, sed proximus, intervallo.

Si l'on peut lui reprocher d'être tombé souvent dans l'exagération et la manière, il n'en a pas moins laissé, dans la sculpture et l'architecture, des œuvres d'une supériorité incontestable.

Dès le printemps de 1666, Claude Perrault se mit à l'œuvre, aidé de son frère et soutenu par Colbert. Il fallut détruire complétement les fondations posées par le Bernin, comme celui-ci avait fait disparaître celles commencées par Le Vau. Mais Colbert, avec sa prudence ordinaire, ne voulut pas laisser entièrement à un médecin la conduite de ces importants travaux, qui exigeaient des connaissances pratiques de l'art de bâtir. Il forma donc, sous sa présidence, un conseil des bâtiments, composé de l'architecte Le Vau et du peintre Lebrun, et dont Charles Perrault était le secrétaire. Comme il s'élevait fréquemment des discussions entre ces artistes et l'auteur de la colonnade, pour lever toutes les inquiétudes sur la possibilité et la solidité de sa construction, Claude Perrault fit établir un petit modèle du péristyle, avec de petites pierres de taille, de même forme et en même nombre que

l'ouvrage en grand. Quand il fut achevé et retenu par de petites barres de fer, grosses proportionnellement à celles qu'on devait employer dans l'ouvrage effectif, Colbert demeura convaincu de la fermeté et de la solidité de toute la construction, où le fer ne porte rien, et ne fait que retenir la poussée des architraves : « en quoi, dit Charles Perrault[1], il y a une si grande force, qu'il n'y a point de pesanteur, quelle qu'elle puisse être, qui soit capable de la rompre. »

Il n'entre pas dans le cadre de cet ouvrage d'exposer la partie technique de la construction de la colonnade par Claude Perrault[2]. Il nous suffira de faire remarquer que, commencée en 1666, cette entreprise colossale était à peu près terminée en 1676, époque à laquelle on mit en place, avec une peine infinie, les deux énormes pierres du fronton triangulaire placé au centre[3]. Mais quelque ardeur qu'apportât Claude Perrault à pousser les travaux du Louvre, il mourut longtemps avant l'achèvement

[1] *Mémoires*, p. 67.

[2] Voyez l'*Architecture française* de Blondel, t. IV, livre VI; *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, par Patte, Paris, 1769 ; et les indications d'autres ouvrages sur le Louvre données par M. le comte de Clarac, *Description du Louvre*, p. 238 et suiv., notes; et le même ouvrage, p. 273 et suivantes.

[3] Ces pierres, d'un seul morceau, ont chacune 9 mètres de longueur. Sébastien Leclerc a représenté leur mise en place dans deux gravures remarquables, dans lesquelles sont dessinés les machines et les échafauds qui ont servi à les hisser au sommet de l'édifice. — Voyez l'œuvre de ce graveur, au cabinet des estampes, in-folio, t. III.

des parties qu'il avait entreprises. Ce monument resta ensuite abandonné pendant plus d'un siècle, comme une ruine anticipée, qui était encombrée de constructions provisoires et parasites[1].

Voltaire était dans le vrai, lorsqu'il disait du Louvre, vers 1745 :

« Monument imparfait de ce siècle vanté,
« Qui sur tous les beaux-arts a fondé sa mémoire,
« Vous verrai-je toujours, en attestant sa gloire,
« Faire un juste reproche à la postérité?
« Faut-il que l'on s'indigne, alors qu'ôn vous admire!
« Et que les nations qui veulent nous braver,
« Fières de nos défauts, soient en droit de nous dire
« Que nous commençons tout pour ne rien achever.
« Sous quels débris honteux, sous quel amas rustique,
« On laïsse ensevelis ces chefs-d'œuvre divins!
« Quel barbare a mêlé la bassesse gothique
« A toute la grandeur des Grecs et des Romains?
« Louvre, palais pompeux dont la France s'honore,
« Sois digne de ce roi, ton maître et ton appui:
« Embellis ces climats que sa vertu décore,
« Et dans tout ton éclat montre-toi comme lui. »

Ces derniers vers, malgré la flatterie de Voltaire à l'adresse de la vertu de Louis XV, ne firent pas terminer le Louvre : Madame de Pompadour et son frère, le marquis de Marigny, surintendant des bâtiments, échouèrent devant l'apathie de ce prince.

Il était réservé à notre époque, grâce à la vigoureuse impulsion donnée à la reprise des travaux par la volonté de l'empereur Napoléon III, de voir achever ce monument dans toutes ses parties. Si quel-

[1] On en trouve la description dans l'ouvrage intitulé : l'*Ombre du grand Colbert*, petit in-12, 1749, de 165 pages.

ques-unes d'elles laissent à désirer sous le rapport de la beauté des lignes et du bon goût des décorations, il est impossible néanmoins de ne pas être frappé de la grandeur de l'œuvre, de son ensemble, de l'élégance des corps de bâtiments à portiques, de la forme et de la hauteur des pavillons. L'achèvement, en moins de six années, d'un si vaste monument, qui a toujours été depuis un grand nombre de siècles dans la pensée des rois de France, fait le plus grand honneur au souverain qui l'a ordonné et qui en a suivi et pressé l'exécution, même au milieu d'une grande guerre et des plus graves préoccupations politiques.

Qu'il nous soit permis, en terminant ce qui a rapport au Louvre, de faire une dernière citation. Dans son histoire de l'art par les monuments[1], Séroux d'Agincourt déplore les changements introduits, sous prétexte de réparation ou restauration, dans les vieilles églises chrétiennes. Il rapporte la touchante prière adressée par le cardinal Baronius à ses successeurs, à l'occasion des réparations qu'il avait été obligé de faire exécuter à l'église des saints Nérée et Achillée, à Rome, dont il était titulaire, prière qu'il fit inscrire sur les murs de cette église et que voici :

« Presbyter, card. successor, quisquis fueris,
« Rogote per gloriam Dei et
« Per merita horum martyrum,

[1] In-folio, t. I, *Architecture, décadence*, p. 30. note 6.

« Nihil dunito, nihil minuto, nec mutato,
« Restitutam antiquitatem servato;
« Sic te Deus martyrum suorum precibus
« Semper adjuvet. »

Cette recommandation du savant bibliothécaire du Vatican, ne saurait être trop souvent rappelée aux architectes. Le désir de faire mieux ou autrement que leurs prédécesseurs, les entraîne facilement à détruire d'anciennes constructions pour en élever de nouvelles à leur place. Ils ne réfléchissent pas qu'un vieux monument, comme une médaille, témoigne de l'état et de l'histoire de l'art, à l'époque où il a été établi : il doit être respecté, alors même qu'on aurait la certitude, en le faisant disparaître, d'en créer un plus remarquable; ce qui n'arrive pas toujours. Nous faisons donc des vœux pour que le Louvre, qui vient d'être achevé, soit conservé intact dans l'avenir, et tel qu'il est aujourd'hui, comme un glorieux monument des divers types de l'architecture française depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon III.

CHAPITRE XV.

Commencements de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — Sa réorganisation par Colbert.

1648 — 1665.

L'année 1665 ne fut pas seulement remarquable par la reprise des travaux du Louvre : elle vit aussi

terminer, sous le patronage et l'impulsion de Colbert, l'arrangement dont les bases avaient été posées dès 1648, pour la formation d'une Académie royale de peinture et de sculpture. On aura quelque peine à croire, à une époque comme la nôtre, où l'indépendance dans l'art, soit quant à la profession en elle-même, soit quant à la manière, au style propre à chaque artiste, est poussée à ses plus extrêmes limites, on aura peine à croire, disons-nous, que, jusqu'au commencement du règne de Louis XIV, il n'était permis d'être artiste, qu'en se soumettant à des conditions humiliantes de dépendance et de sujétion. L'exercice de l'art de la peinture, même dans son expression la plus élevée, était depuis longtemps assimilé à la pratique des métiers industriels les plus vulgaires. Dès l'année 1391, le prévôt de Paris avait réuni en corps la communauté des peintres et sculpteurs de cette ville, et, de leur avis et consentement, il avait fait rédiger leurs statuts à l'instar de ceux des autres corps de métiers. Des jurés avaient été élus pour administrer la nouvelle maîtrise, à laquelle tous les peintres et sculpteurs devaient se soumettre, et dans laquelle ils ne pouvaient entrer qu'à certaines conditions et avec son agrément. Un grand nombre d'édits des rois de France [1], et d'arrêts du Parlement de Paris, avaient

[1] Voyez, entre autres, les lettres patentes du roi Charles VI, du 12 août 1399; *id.* de Charles VII, datées de Chinon, le 3 janvier 1430; *id.* de Henri II, du 6 juillet 1555; *id.* de Charles IX, de septembre 1563, dans le *Recueil des Ordonnances des rois de France*, in-folio.

confirmé cette organisation ; de telle sorte, que la maîtrise des peintres et sculpteurs jouissait de nombreux priviléges. Ces avantages avaient excité, de tout temps, les récriminations des artistes qui se voyaient repoussés de la corporation, soit à cause de leur incapacité, soit, au contraire, à cause d'une supériorité incontestable. Ces derniers, forts de leur talent, et s'appuyant sur de hautes protections, savaient presque toujours échapper aux exigences de la maîtrise, en se faisant délivrer le brevet de peintre du roi. C'est surtout à partir du règne de François Ier, que ce titre paraît avoir été accordé à un certain nombre d'artistes, restés en dehors de la corporation des peintres et sculpteurs de Paris. Mais ce qui n'était alors qu'une honorable distinction, devint bientôt, sous les règnes suivants, une qualification banale, que tous les artistes pouvaient facilement se procurer, moyennant un peu d'argent. Il en résulta que le nombre des brevetaires devint aussi considérable que celui des membres de la maîtrise.

Cette corporation redoubla d'efforts pour maintenir ses priviléges. Elle s'adressa au Parlement de Paris pour obtenir « que le nombre des peintres, dits de la maison du roi ou de la reine, fut réduit à quatre ou six, tout au plus, et pour qu'il fût enjoint à ces peintres, lorsqu'ils ne seraient pas employés aux ouvrages pour le service de Leurs Majestés, de travailler en chambre pour les maîtres de la communauté. » — On voit que la maîtrise assimilait

complétement l'art à un métier, et les artistes peintres et sculpteurs à des ouvriers subalternes, travaillant à la journée pour d'autres, comme des manœuvres. Un arrêt du Parlement du mois d'août 1647, avait ordonné que « cette requête serait signifiée à tous les peintres brevetaires, avec assignation pour déduire leurs raisons et moyens de défense. » Les jurés firent donc signifier cet arrêt à tous les brevetés, même à ceux qui, étant logés au Louvre, étaient considérés comme des commensaux de la maison du roi. Le seul auquel ils firent grâce de cette formalité, fut M. Lebrun; pour éluder et se sauver le désagrément d'être reçu maître, il avait fait présent à leur communauté d'un tableau, ouvrage de sa jeunesse. Ils voulurent faire passer pour une espèce de retour de politesse le ménagement dont ils usèrent envers lui dans cette occasion; mais, au fond, ils redoutaient le crédit que la supériorité de son génie et de ses talents, et la politesse de ses mœurs lui avaient dès lors acquis auprès des magistrats et des grands [1].

Charles Lebrun était, en effet, un adversaire très-redoutable pour la maîtrise. Protégé par le chancelier Pierre Séguier, qui l'avait confié au Poussin, en 1642, lorsqu'il retournait en Italie, et qui l'y avait entretenu à ses frais pendant quatre années, Lebrun était rentré en France dans le courant de

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture,* depuis 1648 jusqu'à 1664, publiés par M. Anatole de Montaiglon, t. I, p. 22. Paris, Janet, 1853, in-18, 2 vol.

1646 [1] Il avait pu voir à Rome l'art abandonné à une complète indépendance, et les artistes jouissant de la plus haute considération, sans statuts, sans corporation et sans priviléges, mais à la condition d'avoir du talent. Lebrun n'était donc pas disposé à se plier aux exigences de la maîtrise, composée, en général, d'hommes obscurs et sans mérite, et pratiquant la peinture et la sculpture plutôt en manœuvres qu'en artistes. Il était entouré d'une société de camarades qui partageaient ses vues, et voulaient, comme lui, affranchir l'art du despotisme inintelligent de la corporation. On y distinguait les deux frères Testelin, Sarrazin, Perrier, de la Hire, Errard, Corneille, Juste d'Egmont, Van Opstal, Sébastien Bourdon, du Guernier, Ance, les deux Beaubrun, Van Mol, Guillain, et le plus illustre de tous, Eustache Le Sueur [2]. Ces artistes n'avaient pas tous un égal talent : il en est même aujourd'hui qui sont entièrement oubliés ; mais qui oserait soutenir, qu'avec Lebrun et Le Sueur, ils ne représentaient pas l'art français de cette époque dans sa plus

[1] Roger de Piles, dans sa *Vie de Lebrun*, à la suite de son *Abrégé des peintres*, éd. de 1699, in-12, p. 512, dit que le chancelier Séguier envoya Lebrun en Italie en 1639, et qu'il y resta trois années ; c'est une erreur : Lépicié, dans sa *Vie de Lebrun*, p. 10, *Vies des premiers peintres du roi*, 1752, et Guillet Saint-Georges, *Mémoires inédits sur les vies et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, publiés par M. Dussieux, etc., Paris, Dumoulin, 1854, t. I, p. 6, s'accordent pour fixer à l'année 1642 le départ de Lebrun avec le Poussin, et son retour de Rome en 1646.

[2] *Ibid.*, p. 25.

haute expression? Ils avaient néanmoins besoin d'appui : ils le trouvèrent d'abord auprès de M. de Charmois, conseiller d'État. « Ce personnage était alors secrétaire de M. le maréchal de Schomberg, qu'il avait suivi en cette qualité dans son ambassade à Rome : il avait fait un long séjour dans cette capitale. L'amour extrême qu'il y avait apporté pour la peinture et la sculpture, l'avait mis en état d'y acquérir des connaissances exquises et très-supérieures dans ces deux beaux-arts. Même il avait quelque pratique dans le premier, dont il se servait pour son amusement, et qui passait de beaucoup la portée ordinaire de la nation bornée et incommode de nos amateurs[1]. »

Dirigée par M. de Charmois, et soutenue par la haute influence du chancelier Séguier, la conférence des artistes indépendants, dont Lebrun était l'âme et le chef, ne tarda pas à demander, par requête présentée au Conseil de régence, le 20 janvier 1648 : « Que les arts de peinture et sculpture fussent soustraits à la domination de la jurande, et réunis en une société libre, sous le nom d'Académie, dont la forme et l'administration seraient déterminées et autorisées par Sa Majesté. » Le Conseil de régence, par arrêt rendu le même jour, ayant fait droit à cette requête, l'Académie présenta ses statuts en treize articles, rédigés avec l'approbation du chancelier Séguier, à l'homologation du roi, qui les confirma

[1] Roger de Piles, p. 24.

par lettres patentes du commencement de février 1648, publiées en la chancellerie le 9 mars suivant.

Dans les derniers jours de janvier de cette même année, l'Académie s'était réunie pour élire les douze anciens qui, aux termes de ses statuts, devaient diriger l'École publique de dessin et de peinture, chacun pendant un mois. Lebrun, Errard, Bourdon, de la Hire, Sarrazin, Corneille, Perrier, Henri Beaubrun, Le Sueur, Juste d'Egmont, Van Opstal et Guillain furent désignés pour remplir ces fonctions. M. de Charmois fut élu chef de l'Académie, en témoignage des services qu'il lui avait rendus. Le sort désigna Charles Lebrun pour faire l'ouverture des cours, qui eut lieu avec éclat le 1er février 1648, dans un appartement prêté par un ami de M. de Charmois, proche l'église Saint-Eustache. Bientôt, on établit à l'Académie l'étude du modèle, et de savants professeurs y enseignèrent aux élèves l'anatomie, la géométrie et la perspective. Transférée à l'hôtel Clisson, rue des Deux-Boules, la salle des séances fut décorée du portrait du roi, d'après Lebrun, par Testelin le jeune; de celui de la reine, par Henri Beaubrun, et de celui du duc d'Orléans, par Juste d'Egmont. En outre, Lebrun y exposa publiquement les tableaux qu'il avait copiés à Rome, d'après Raphaël. Enfin, il procura diverses figures de ronde bosse, moulées sur l'antique, telles que la Vénus, le Bacchus, le Faune, l'Apollon grec, etc., pour l'usage des étudiants.

Tels furent les commencements de l'Académie de peinture et de sculpture : mais elle avait encore à lutter pendant bien des années avant de recevoir son organisation définitive. Sans vouloir entrer dans des détails oiseux sur les démêlés qu'elle eut à soutenir, soit contre les maîtres peintres jurés, soit avec des artistes d'un esprit indépendant, comme Mignard, Dufresnoy et Abraham Bosse, soit même avec plusieurs de ses membres, qui, par jalousie contre Lebrun, ne tardèrent pas à lui susciter des embarras, il nous suffira de dire, qu'après plusieurs essais faits en 1651 et en 1654, elle ne demeura définitivement constituée d'une manière stable qu'en 1663, par l'intervention toute-puissante de Colbert. Ce ministre avait vu l'Académie naissante se mettre sous la protection du cardinal Mazarin. Après la disgrâce de Fouquet, il avait attiré Charles Lebrun, en le comblant de faveurs, parce qu'il le considérait comme l'artiste le plus capable de conduire les grands travaux que le roi voulait faire exécuter aux Gobelins, au Louvre et à Versailles. Lebrun n'eut donc aucune peine à mettre Colbert dans les intérêts de l'Académie. De l'avis du chancelier Séguier, il s'empressa de communiquer au ministre les nouveaux statuts de cette compagnie. Le surintendant des bâtiments, qui aimait l'ordre et la subordination des pouvoirs en toutes choses, voulut que l'Académie de peinture et de sculpture fût placée sous le haut patronage d'un protecteur et d'un vice-protecteur, et qu'elle fût administrée par

quatre recteurs à la nomination du roi; que les études y fussent dirigées par douze professeurs également nommés par le roi; qu'elle se composât en totalité de quarante membres, jouissant des mêmes faveurs et immunités que ceux de l'Académie française. De plus, par une grâce toute spontanée, Colbert, dès le mois d'avril 1663, assigna sur le Trésor un fonds annuel de quatre mille livres pour les dépenses de l'Académie. Ces quatre mille livres étaient réparties, par l'état du roi, comme il suit : « Douze cents livres aux quatre recteurs, qui serviront par quartier, et qui seront obligés de se trouver tous les samedis de chaque semaine, pendant leur quartier de service, à l'Académie, pour, conjointement avec le professeur en mois, vaquer à la correction des étudiants, juger de ceux qui auront le mieux fait et qui auront mérité quelques récompenses, et pourvoir à toutes les affaires de l'Académie, à raison de trois cents livres chacun. Douze cents livres à douze professeurs qui serviront par mois, et qui seront obligés de se trouver à l'Académie tous les jours, pendant leur mois de service, pour poser le modèle en attitude, le dessiner, corriger les étudiants, et veiller à toutes les affaires de l'Académie, à raison de cent livres chacun. Six cents livres aux maîtres de géométrie, de perspective et d'anatomie, qui seront obligés de se rendre à l'Académie trois jours de la semaine, pour enseigner lesdits étudiants, à raison de deux cents livres chacun. Cinq cents livres pour le payement du modèle et celui de l'huile et du

charbon qui se consomment à l'Académie pendant l'année. Quatre cents livres pour les prix qui seront proposés aux étudiants. Et enfin cent livres pour subvenir aux menus frais et entretien des lieux où se tient l'Académie[1]. »

On voit qu'en accordant les quatre mille livres à l'Académie, Colbert en réglait l'emploi avec sa prévoyance ordinaire, et qu'il voulait faire tourner cette subvention principalement à l'avantage des étudiants.

Cette faveur fut bientôt suivie de l'obtention de nouveaux statuts qui furent expédiés, de l'exprès commandement du roi, sous la date du 24 décembre 1663, avec lettres patentes confirmatives.

L'Académie devait se croire désormais à l'abri de toute attaque de la part des peintres jurés; néanmoins, ces derniers, à l'instigation de Mignard, ce rival implacable de Lebrun, n'hésitèrent pas à former opposition à l'enregistrement de ces lettres patentes au Parlement de Paris. Mais on n'était plus sous la Fronde, et le temps était passé où le Parlement pouvait s'arroger le droit de refuser d'enregistrer les édits et lettres patentes du roi. Louis XIV et Colbert n'étaient pas hommes à laisser de nouveau avilir la prérogative royale; dans les affaires, en apparence les moins importantes, ils savaient la faire respecter avec autant de fermeté que lorsqu'il s'agissait de mesures du plus haut intérêt. Instruit

[1] Roger de Piles, t. II, p. 87.

par Lebrun de l'opposition formée aux statuts de l'Académie approuvés par le roi, Colbert écrivit au procureur général près le Parlement le billet dont voici la teneur : — « Le roi m'a ordonné de dire de sa part à monseigneur le procureur général, que Sa Majesté, voulant appuyer et maintenir fortement l'Académie royale de peinture et de sculpture, elle désire qu'il en favorise l'établissement en consentant à l'enregistrement des lettres patentes que Sa Majesté lui a accordées, nonobstant l'opposition des maîtres peintres, et qu'il la protége en toute rencontre. C'est son très-humble et très-obéissant serviteur, COLBERT[1]. »

Ce billet ne manqua pas de produire son effet : le Parlement passa outre à l'enregistrement des lettres patentes homologatives des statuts de l'Académie, nonobstant l'opposition des peintres jurés, ou plutôt de Dufresnoy et de Mignard.

Ainsi finit la longue lutte entre les artistes qui avaient voulu se soustraire au joug de la maîtrise, et les représentants de cette ancienne corporation. A vrai dire, l'Académie avait bien aussi ses restrictions et ses priviléges; néanmoins, son institution fut un pas de fait en avant, car ses statuts étaient bien préférables aux anciens règlements de la jurande. Elle n'empêchait pas les artistes de suivre leur libre inspiration en dehors de sa direction : elle leur laissait une complète indépendance, et ne

[1] Roger de Piles, t. II, p. 127.

les attirait à elle que par le désir d'appartenir à un corps qui savait honorer et récompenser le talent.

Nous avons dit que les académiciens en titre étaient au nombre de quarante : ils pouvaient s'adjoindre un nombre égal de conseillers. Un protecteur, choisi parmi les personnages les plus élevés de l'État, était placé à la tête de ce corps. Le chancelier Séguier, le cardinal Mazarin et Colbert furent les premiers qui exercèrent ces hautes fonctions honorifiques et de patronage. Les officiers de l'Académie étaient : un directeur ou chancelier, président de toutes les assemblées, chargé de recevoir le serment et de mettre le visa sur les expéditions. Lebrun exerça cette charge depuis la fondation de l'Académie jusqu'à sa mort : il fut remplacé par Mignard; quatre recteurs perpétuels et deux adjoints, douze professeurs et huit adjoints; deux professeurs de géométrie et d'anatomie, un trésorier. Les conseillers étaient divisés en deux classes : la première, de ceux qui étaient sortis d'autres charges dans l'Académie; la seconde, de personnes qui, pour l'amour et la connaissance qu'ils avaient de l'art de la peinture, étaient admis dans l'Académie comme conseillers amateurs. Tous ces conseillers avaient voix délibérative dans les assemblées. Enfin, il y avait encore un secrétaire et deux huissiers.

Pendant près de trente ans, l'Académie tint ses séances à l'hôtel de Brion, au Palais-Royal. En 1679 ou 1680, elle fut établie au Louvre, par ordonnance du roi, et elle y est restée jusqu'à son abolition. En

1764, M. de Marigny, alors surintendant des bâtiments, voulant faire réparer et achever la galerie d'Apollon, l'abandonna à l'Académie, et, depuis cette époque, les peintures du plafond, dans les parties restées vides, y furent exécutées par Lagrenée le jeune, Hugues Taraval, Durameau et Callet. Ces peintures servirent à ces artistes de morceaux de réception.

Telle fut l'organisation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette compagnie vécut sur les bases tracées par Colbert jusqu'en 1793, c'est-à-dire pendant près de cent trente années, sans autre modification remarquable que l'adjonction qui lui fut faite de l'Académie d'architecture, par lettres patentes de Louis XIV de 1671.

CHAPITRE XVI.

Création de l'École ou Académie de France à Rome. — Charles Errard, premier directeur. — Colbert veille à la discipline et à l'instruction des élèves. — Critiques qui ont été faites de cet établissement. — Leur réfutation par Algarotti.

1666 — 1683.

Après avoir réorganisé l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et procuré aux étudiants les moyens de s'instruire dans ces arts en fréquentant les cours de cet établissement, Colbert résolut de compléter son œuvre, en créant à Rome, cette capitale des arts depuis le quinzième siècle, une

école entretenue par la France. Cette institution devait être spécialement destinée à recevoir les jeunes artistes qui, ayant déja donné des preuves de leur capacité dans l'Académie de Paris, obtiendraient la permission d'aller en Italie pendant plusieurs années, aux frais du roi, pour se perfectionner par la vue et l'étude des chefs-d'œuvre de l'art antique et de l'art moderne. Pendant son voyage à Rome, Colbert avait été frappé des difficultés de toutes sortes qui s'opposaient aux travaux des artistes étrangers. Venus dans cette ville un peu au hasard et selon que leur vocation les y poussait, ces jeunes gens, abandonnés complétement à eux-mêmes, vivaient par groupes isolés les uns des autres, même ceux appartenant à la même nation, et se trouvaient exposés, sans protection et sans appui, à toutes les insultes des habitants du pays. Depuis longtemps, le Poussin avait été frappé de ces graves inconvénients, dont il avait lui-même souffert pendant les premières années de son séjour à Rome. Il est à présumer que Colbert, dans ses entretiens avec ce grand homme, avait reçu ses impressions et qu'il ne les avait pas oubliées, lorsqu'il se décida, au commencement de 1666, à proposer au roi la création d'une académie ou école de France à Rome. Ce n'est pas qu'auparavant, le roi de France n'entretînt à ses frais quelques artistes auxquels était confié le soin de copier les plus belles peintures, ou de mouler les plus belles sculptures que cette ville renferme. C'est ainsi que les cardi-

naux Richelieu et Mazarin avaient payé des pensions à des artistes français et étrangers. Mais il n'y avait, dans ces commandes, rien qui ressemblât à une école destinée à l'instruction des élèves. Depuis sa prise de possession de la surintendance des bâtiments, Colbert n'avait cessé de porter ses vues sur la création d'un établissement de cette nature. Dès le 10 septembre 1664, nous le voyons confirmer le jugement porté par l'Académie de peinture et de sculpture, dans un concours précédent, et donner les prix, de la part du roi, savoir : — « Le premier au nommé Meunier, qui a fait le tableau représentant la conquête de la Toison d'or; le second au nommé Corneille, qui a traité la fable de Danaë; et le troisième au nommé Roger, auteur du bas-relief représentant la fable de Marsyas, en leur promettant que le roi leur donnera pension pour aller à Rome, quand l'Académie le jugera à propos. « Ce corps ne tarda pas à délivrer des certificats constatant l'assiduité et les progrès de ces lauréats, déclarant « qu'elle les juge en état de profiter en l'étude des arts en Italie, quand il plaira à S. M. de les y envoyer. » Aussitôt, M. Colbert fit ordonner l'argent nécessaire pour leur voyage, et la pension pour les entretenir, « en attendant, y est-il dit, qu'il y ait à Rome une Académie française établie [1]. »

[1] Voyez l'ouvrage intitulé : *Villa Médicis, à Rome,* dessinée, mesurée et accompagnée d'un texte historique et explicatif, par Victor Baltard, architecte, ex-pensionnaire de l'Académie. Paris, 1847, grand in-folio, avec planches, p. 16. Depuis 1664, date de la pr-

Colbert avait eu la pensée de mettre le Poussin à la tête de cet établissement. En même temps qu'il voulait le consulter sur les plans du Louvre, il avait fait préparer par Charles Perrault la lettre suivante, qui ne lui fut pas envoyée, mais qui explique bien les intentions de Louis XIV et de son ministre... « à l'égard de la peinture et de la sculpture que S. M. aime singulièrement, et qu'elle regarde comme deux arts qui doivent particulièrement travailler à sa gloire et transmettre son nom à la postérité, elle n'omet rien de ce qui peut les remettre en leur dernière perfection. Ce fut par ce motif si noble et si louable qu'elle établit à Paris, il y a quelques années, une Académie de peinture et de sculpture, gagea les professeurs pour l'instruction de la jeunesse, proposa des prix aux étudiants, et donna à cette assemblée tous les priviléges qu'elle pouvait souhaiter. Cette institution n'a pas été infructueuse, il s'y forme des élèves qui promettent beaucoup, et qui donneront quelque jour d'excellents maîtres. Mais, parce qu'il semble encore nécessaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome, pour s'y former le goût et la manière, sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers, et qu'il arrivera souvent que ceux qui ont le plus de

mière distribution des prix aux élèves de Rome par Colbert, jusqu'en 1789, l'exposition des tableaux et des morceaux de sculpture des lauréats eut lieu au Louvre, dans la galerie d'Apollon. — Voyez la *Description du Louvre*, par M. le comte de Clarac, p. 657.

génie et de disposition négligeraient ou ne pourraient en faire le voyage à cause de la dépense, Sa Majesté a résolu d'y envoyer tous les ans un certain nombre qui seront choisis dans l'Académie, et qu'elle entretiendra à Rome, durant le séjour qu'ils y feront. S. M., considérant encore qu'il serait très-utile, pour l'avancement et le progrès de ces jeunes gens, d'être sous la direction de quelque excellent maître, qui les conduisît dans leurs études, qui leur donnât le bon goût et la manière des anciens, et qui leur fît remarquer, dans les ouvrages qu'ils copieront, ces beautés secrètes et presque inimitables, qui échappent aux yeux de la plupart de ceux qui les regardent, et qui ne sont aperçues que par les plus habiles ; pour cet effet, S. M. a résolu d'avoir toujours à Rome quelque maître illustre, pour avoir le soin et la direction des étudiants qu'elle y enverra, et vous a choisi, monsieur, et nommé pour celui qu'elle charge présentement de cette conduite [1]. »

Cette lettre, qui devait être signée par Colbert, ne fut pas envoyée; et Charles Perrault déclare qu'il n'en sait point la raison. — Peut-être le ministre apprit-il que le Poussin ne voudrait pas accepter la place de directeur de l'Académie de Rome : son âge, son amour de l'indépendance et sa vie retirée l'éloignaient certainement d'un semblable emploi, qui exige de l'activité, une grande surveillance, et

[1] *Mémoires* de Ch. Perrault, p. 44 à 45.

bien des jours consacrés uniquement à la représentation.

Quoi qu'il en soit, Charles Errard, l'ami du Poussin, qui connaissait parfaitement Rome, et qui était l'un des fondateurs de l'Académie de Paris, fut choisi par Colbert pour premier directeur de celle de Rome. Il partit de Paris le 12 mars 1666, avec douze élèves pensionnaires, peintres et sculpteurs; les uns ayant remporté les prix de l'Académie de peinture, les autres désignés par le roi. La pension était alors de trois cents livres par an, plus trois cents livres pour les frais du voyage.

Charles Errard s'installa, avec sa colonie, au palais Capranica, où l'Académie resta jusqu'en 1725, époque où elle fut transférée au palais Mancini ou de Nevers, dans le Corso, vis-à-vis du palais Doria Pamfili. Elle occupa cette résidence jusqu'en 1803. L'Académie prit alors possession de la magnifique villa Medici, sur le Pincio, près de la Trinité des Monts, dans un des sites les plus admirables de Rome, et merveilleusement approprié à servir de lieu d'études à des artistes, qui doivent chercher leurs inspirations aussi bien dans la nature que dans le beau idéal.

Charles Errard, en arrivant à Rome, avait occupé les peintres à copier les fresques de la galerie Farnèse, et les sculpteurs à faire des moulages des plus belles statues antiques. Cet artiste, formé par le Poussin au goût des belles choses, et connaissant à fond tous les chefs-d'œuvre que Rome renferme,

était fort capable de diriger les élèves dans leurs études. Néanmoins, Colbert ne s'en rapportait pas toujours à lui pour le gouvernement de l'Académie. En 1668, il envoya à Rome le sculpteur Girardon, qu'il avait en grande estime, probablement pour s'assurer si les règlements concernant les élèves étaient ponctuellement exécutés. Après son départ, Errard écrivit à Colbert la lettre suivante, qui mérite d'être intégralement reproduite [1].

« De Rome, ce 3 avril 1669. — M. Girardon ayant l'honneur d'être auprès de vous, informera Votre Excellence de toutes les particularités de l'Académie, tant de l'étude et conduite des pensionnaires du roi, que de tous les ouvrages que j'ai fait faire par vos ordres pour le service de S. M., le séjour de plus de deux mois qu'il a fait à l'Académie lui en ayant donné une parfaite connaissance ; lequel temps il a employé aussi utilement à voir les belles choses et les habiles du pays, et principalement M. le chevalier Bernin, duquel il pourra dire à V. Exc. les sentiments. Je crois qu'il aura beaucoup profité en son voyage, ayant vu et examiné les belles choses avec plaisir et étonnement. Ces grands et magnifiques restes de l'antique Rome lui auront assurément inspiré de hautes pensées, le voyant dans la passion, si V. Exc. lui commande de mettre la main à l'œuvre et s'efforcer d'en produire quelqu'une. Je

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 565, nº 21.

lui ai conseillé de remarquer dans ces fragments antiques que le tout et les parties sont grandes et simples, et que ces beaux esprits ont fui la confusion des choses petites et tristes, tant dans leurs ouvrages d'architecture que de sculpture; ce qui leur donne la grandeur, netteté et harmonie, avec la résistance aux injures du temps, et qui diminue beaucoup de la dépense, ces grands génies n'ayant mis les ornements que dans les lieux propres à les recevoir, ne s'étant servis de cette délicatesse que pour faire paraître leurs ouvrages plus grands et plus magnifiques. Je crois que mondit sieur Girardon quitte Rome avec douleur de se détacher si tôt de ces belles choses; mais l'ordre qu'il a reçu de la part de V. Exc. lui a fait prendre en même temps la résolution d'obéir. Je le vois partir avec déplaisir, principalement dans l'état où je suis, ayant crainte de ne pouvoir pas bien m'acquitter de la charge dont V. Exc. m'a honoré : la guérison de ces sortes de maladies dont j'ai été atteint étant très-longue et quelquefois incurable. Je soumets le tout à la volonté du Très-Puissant, persistant dans le zèle d'obéir aux ordres de V. Exc. jusqu'aux derniers moments de ma vie. »

Les appréhensions d'Errard n'étaient que trop fondées : sa santé le força de résigner ses fonctions de directeur de l'Académie de Rome, et Noël Coypel fut envoyé par Colbert pour le remplacer. Le surintendant avait écrit à tous les ambassadeurs de France en Italie, pour leur recommander le nouveau

directeur, lorsqu'il passerait par les villes de leur résidence. Voici la lettre qu'il écrivit à l'abbé Strozzi, envoyé du roi à Florence. — « A Versailles, le 9 novembre 1672. — J'envoie, par ordre du roi, à Rome, le sieur Coypel, l'un des peintres de Sa Majesté, pour être recteur de l'Académie française, que Sa Majesté y a établie ; et, comme il sera bien aise de voir, et les Français qui l'accompagnent, tout ce qu'il peut y avoir de beau et de rare en peinture et sculpture à Florence, je vous prie de leur faciliter l'entrée dans tous les lieux où leur curiosité les pourra porter, afin d'en tirer les choses nécessaires pour l'exécution des ordres qui leur ont été donnés [1]. » Coypel remplaça Charles Errard, de 1672 à 1675 ; Errard, rétabli, reprit alors ses fonctions, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Rome en 1685.

Colbert surveilla toujours avec le plus grand soin la direction imprimée à l'Académie. On trouve dans sa correspondance des preuves réitérées de la vigilance et de la fermeté qu'il savait apporter à maintenir cette institution dans l'ordre, la subordination et le travail, comme tous les autres services rentrant sous ses attributions. Il écrivait à Errard, le 17 juillet 1671 : — « Je vous avoue que j'ai été surpris de ce que mon fils (le marquis de Seignelay, qui revenait de Rome) m'a dit que vous n'étiez pas content du travail et de l'application des académistes, ni de leurs mœurs, et encore moins de

[1] *Corr. adm. sous Louis XIV*, p. 592, n° 44.

l'obéissance qu'ils vous doivent rendre, d'autant plus que vous ne m'en avez jamais rien fait savoir. Ne manquez pas de m'écrire en détail tout ce qui se passe sur ce sujet; et, comme il n'y a rien de si nécessaire, pour le bien de l'Académie, que d'établir la subordination et la déférence, que tous ceux qui y sont envoyés doivent avoir pour vous, en cas que vous ayez besoin de quelque ordre pour cela, ne manquez pas de m'en avertir, parce que mon intention est que vous ayez une autorité entière et absolue pour chasser ceux qui manqueront à ce principe[1]. » — Dans d'autres lettres[2], Colbert disait à Errard : « Ne manquez pas de m'écrire amplement, tous les mois, à moi-même, l'état de l'Académie.... Continuez toujours de faire travailler les élèves et de les exciter à bien faire et à se perfectionner.... Appliquez-vous surtout à faire en sorte qu'ils s'avancent tous, et se rendent les plus habiles qu'il sera possible dans leur profession.... Continuez à me rendre compte, tous les mois, de ce que les élèves font, chacun dans leur art.... Prenez bien garde que toutes les dépenses de l'Académie soient faites avec beaucoup d'économie, et que toutes les dépenses soient utiles aux élèves. »

Il voulut que les élèves reçussent des leçons et des conseils du Bernin. Il écrivait de Paris, le 15 juillet 1667, au duc de Chaulnes, ambassadeur

[1] *Corr. adm. sous Louis XIV*, p. 573, n° 32.
[2] A la suite de la précédente, *ibid.*

à Rome[1] : « Je remercie M. le cavalier Bernin du soin qu'il prend d'aller corriger quelquefois nos jeunes étudiants, et le prie de continuer d'en prendre la peine. Je vous supplie aussi, monsieur, de l'y engager, autant que vous le pourrez, les visites dudit sieur cavalier étant de grande utilité à ces jeunes gens, et leur donnant beaucoup de courage. »

Colbert s'occupa de l'Académie de Rome pendant toute la durée de son ministère, avec le même amour et la même vigilance. Une de ses dernières lettres, écrite quelque temps avant sa mort, prouve toute sa sollicitude pour cet établissement. Le 28 juillet 1683, il écrivait à Errard : — « J'ai reçu avec votre lettre, l'état des dépenses de l'Académie pendant les mois d'avril, mai et juin; je l'examinerai, l'arrêterai, et vous en enverrai le duplicata dans peu de jours. Continuez toujours de maintenir l'Académie dans un bon ordre. Je vous envoie pour cet effet un ordre pour licencier et mettre hors de ladite Académie le sieur Bruant. » — « Ordre du roi. — Étant mal satisfait de la conduite du sieur Bruant, qui est à présent dans l'Académie établie par le roi à Rome, le sieur Errard, directeur de ladite Académie, ne manquera pas de le congédier pour revenir en France, ou lui permettre d'aller partout où il voudra. Fait à Versailles, etc. [2]. » Nous ignorons la cause qui avait mo-

[1] Ce passage est rapporté par M. de Chenevières, dans ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France*, t, III, p. 242.

[2] *Corr. adm. sous Louis XIV*, p. 577-578.

tivé cet acte de sévérité, auquel Errard dut sans doute obéir [1].

L'œuvre créée par Colbert s'est améliorée avec le temps. Réservée d'abord aux élèves en peinture et en sculpture, l'Académie a été ouverte aux architectes en 1720 seulement, bien que la fondation de l'Académie d'architecture remonte à 1671. Après avoir souffert des agitations qui troublèrent la France depuis 1790, l'Académie de Rome a été définitivement réorganisée au commencement de ce siècle, à l'époque où, sous la direction de Suvé, elle fut transférée à la villa Medici. La même année, les musiciens furent ajoutés aux autres élèves. Les graveurs ne partagèrent cet avantage qu'en 1825; enfin, le prix de peinture de paysage historique fut, pour la première fois, envoyé à Rome en 1827, et représenté par Michallon. Aujourd'hui, le nombre total des élèves, dans les différents arts, monte à vingt-quatre. Leur pension a été augmentée, quoiqu'elle soit encore trop faible; et, par une sage prévoyance, il est fait une réserve, qui est mise à leur disposition à l'époque de leur retour en France. L'étude du modèle, pour les peintres, la fourniture, aux frais de l'État, des marbres nécessaires aux sculpteurs; un cours d'archéologie confié à l'un des plus illustres antiquaires de Rome, cours professé théoriquement à l'Académie pendant l'hiver, et repris au

[1] On trouve, dans l'ouvrage de M. Baltard, la liste des pensionnaires et celle des directeurs de l'Académie de France à Rome, depuis sa fondation jusqu'en 1847.

printemps, au milieu des monuments antiques que Rome renferme, une magnifique bibliothèque de livres d'art, la vie en commun, une surveillance paternelle et une protection efficace, tels sont, en partie, les avantages que la France offre aux jeunes artistes qu'elle envoie et qu'elle entretient à l'Académie de Rome.

On a cependant beaucoup critiqué cette institution, et ces critiques ne sont pas nouvelles, car elles remontent au milieu du dernier siècle. Alors, comme aujourd'hui, on reprochait à l'Académie de Rome de pousser les élèves dans une fausse voie, en les dirigeant presque exclusivement vers l'étude de l'antique et des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, sans leur laisser ni le temps ni la faculté de s'abandonner à leur goût naturel, et de suivre les libres inspirations de leur talent. Ces critiques nous paraissent dictées beaucoup plus par l'envie ou l'impuissance, que par l'intérêt bien entendu de l'art. Qui oserait sérieusement soutenir que l'étude de l'antique, ou de Michel-Ange et de Raphaël, ait jamais eu pour résultat d'empêcher un artiste d'arriver à posséder un talent original? Sans qu'il soit besoin de citer ici tous les grands maîtres italiens qui se sont inspirés des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la renaissance, notre Poussin, qui a passé la plus grande partie de sa vie à Rome, occupé à étudier et admirer l'antique et les peintures du Vatican, n'est-il donc pas un peintre d'une originalité incontestable? La philosophie de ses compositions,

la grandeur, la vérité des scènes qu'il a traitées, la beauté incomparable de ses paysages historiques, ne portent-elles pas l'empreinte ineffaçable d'un génie supérieur, formé par les plus fortes études de l'art antique et de l'art moderne? Charles Le Brun, plus tard David, et de notre temps M. Ingres, ont-ils perdu quelque chose de leur originalité propre, pour avoir été étudier à Rome, le premier sous la direction du Poussin, David sous celle de Lagrenée aîné et de Ménageot, M. Ingres sous celle de Guillon-Lethière? Ce reproche manque donc de justesse. Il pourrait paraître fondé, si, comme l'indique Nibby, dans sa description de Rome[1], l'école française n'avait produit que des artistes tels que le Parrocel, Jean de Troy et Charles Natoire, dont on voit les œuvres en divers endroits de Rome. Raphaël Mengs observait avec raison qu'il régnait alors dans l'Académie de Rome un style maniéré, qu'il appelle alambiqué (*spiritoso*), lequel, selon lui, consistait à sortir des limites du beau et du bon, chargeant l'un et l'autre, en mettant trop en toute chose, et visant à satisfaire plutôt les yeux que l'intelligence[2]. L'abbé Lanzi[3] faisait remarquer vers la fin du dernier siècle, « que Subleyras, formé dans cette académie, avait corrigé ce style, n'en conservant que le bon côté, rejetant les parties faibles, et y ajoutant du sien autant qu'il en fallait pour créer une manière

[1] Roma, nell' anno MDCCCXXXVIII, t. IV, p. 179.
[2] Mengs, opere diverse, t. II, p. 123.
[3] *Storia pittoresca*, t. II, p. 270-1, éd. del' cassici di Milano.

véritablement originale. » — Bien que l'opinion du savant historien de la peinture en Italie soit fort respectable, et que ses appréciations se montrent presque toujours justes, nous oserons différer ici de sentiment avec lui : Subleyras est sans doute un peintre plus fort que le Parrocel, de Troy et Natoire ; mais, comme eux, il vivait à une époque de décadence, où la manière avait tout envahi. Si donc l'Académie française de Rome n'avait à se glorifier que de tels élèves, ceux qui l'attaquent auraient réellement beau jeu. Mais heureusement, cette école se défend par d'autres noms, dans les diverses branches de l'art[1]. Il suffit de parcourir la liste de ses pensionnaires, depuis son établissement, pour demeurer convaincu qu'elle a dignement répondu au but aussi utile que glorieux que s'était proposé son illustre fondateur. Sans doute, il y aura toujours dans cette académie, comme dans toute autre, l'histoire du quarante et unième fauteuil ; et il serait puéril de prétendre qu'on ne peut pas être ou devenir un artiste supérieur sans avoir été étudier à la villa Medici où même à Rome. Le Sueur, parmi les Français, le Corrège en Italie, sont les plus remarquables exemples du contraire. Mais Le Sueur et le Corrège sont deux hommes de génie, et le génie est une très-rare exception. « Que n'aurait pas fait Le Sueur, s'écrie l'un des plus célèbres connaisseurs du

[1] Voir, à la suite de l'ouvrage de M. Baltard, la liste des grands prix depuis 1665.

dernier siecle[1], s'il avait vu les peintures immortelles du Vatican, que l'on peut regarder comme la source où l'on doit puiser le talent?.... Parce que le Corrège parvint à donner à ses têtes et à ses figures des grâces inexprimables, sans avoir jamais vu les statues grecques, on ne doit pas conclure que ce soit un temps perdu pour un artiste, que de copier les statues antiques : de même que personne ne s'avise de regarder comme inutile de faire apprendre aux jeunes gens les éléments d'Euclide, dans leur plus grand détail, parce que Pascal découvrit, sans aucun maître, les mêmes propositions de géométrie. A dire vrai, ce ne sont point les académies qui peuvent faire éclore les grands génies, soit dans la carrière des arts, soit dans celle des sciences qui font la gloire et la lumière de leur siècle ; mais si elles sont bien établies et bien gouvernées, elles peuvent entretenir l'émulation, et conserver, et perpétuer les meilleures manières d'étudier. » — Tel est, en effet, le but que Colbert s'est proposé en fondant l'Académie de Rome. Les directeurs de l'école peuvent sans doute exercer une certaine influence sur les élèves, et les pousser quelquefois dans une fausse route : mais à Rome, le véritable maître c'est Rome. Pour les architectes ce sera le Panthéon, le Colysée, les colonnes Trajane et Antonine, l'arc de Titus, les colonnes du temple de Jupiter tonnant, le temple de

[1] Algarotti, dans son *Essai sur l'Académie de France établie à Rome*. Pise, 1765 ; traduction de Pingeron, Paris, 1769, in-12, à la suite de l'*Essai sur la peinture*, d'Algarotti, p. 275, 277.

Vesta; et parmi les monuments modernes, Saint-Pierre, le palais Farnèse, la Chancellerie et tant d'autres. Quels enseignements les sculpteurs ne trouveront-ils pas auprès du Laocoon, de l'Apollon, du Torse, du Gladiateur mourant, de l'Amazone blessée, du Faune, et de cette foule d'autres chefs-d'œuvre antiques qui garnissent le Vatican, le Capitole, le nouveau musée du Latran, la villa Borghèse, sans parler des ouvrages de Michel-Ange. Où les peintres pourraient-ils apprendre à connaître la fresque, si ce n'est dans les *stanze,* dans les loges du Vatican, aux chapelles Sixtine et Pauline, à la galerie Farnèse, à Saint-Grégoire, et dans presque toutes les églises. Quant aux paysagistes, quel ciel, quelle campagne, quel horizon peuvent être comparés à ceux de Rome? Leur représentation a exercé les plus grands artistes : mais le Poussin, Claude Lorrain et le Guaspre ont seuls trouvé le secret de rendre leur beauté pittoresque, la limpidité, l'éclat de leur lumière, la grandeur et la poésie de leur aspect. N'est-ce point à Rome que, sous la direction de Raphaël, le burin de Marc-Antoine a commencé à reproduire les dessins et les peintures du maître d'Urbin? Vittore Pisano, Benvenuto Cellini, les Hamerani, n'ont-ils pas gravé pour la monnaie pontificale des médailles et des pièces du travail le plus pur, et ne trouve-t-on pas dans les trésors du Vatican les pierres gravées antiques les plus belles et les plus précieuses? — « On ne peut donc qu'admirer la sagesse de Louis XIV, dit Algarotti, qui, en

fondant une académie en Italie, a choisi Rome, pour que les jeunes artistes puissent y étudier les beaux-arts[1]. » Le défenseur de l'établissement fondé par Colbert aurait voulu que la France ne se fût pas bornée à entretenir son école de Rome, mais qu'elle eût fondé des succursales dans les principales villes de l'Italie. « Quels avantages les beaux-arts ne retireraient-ils pas, ajoute-t-il, si l'Académie de France qui est à Rome avait des établissements à Venise, Bologne et Florence, qui seraient autant de colonies dont elle serait la métropole? » — Ce vœu a été rempli d'une autre manière. Aujourd'hui les élèves de Rome obtiennent la permission de visiter ces villes, et même Naples et la Sicile. Ces excursions, en leur faisant connaître les œuvres des différentes écoles italiennes, ont également l'avantage de leur montrer d'autres aspects que ceux de la campagne de Rome. Depuis quelques années, les musiciens, après deux ans de séjour dans cette ville, vont passer une troisième année en Italie et en Allemagne. Les architectes, à partir de leur troisième année, font, aux frais de l'État, un voyage en Grèce et se fixent pendant quelque temps à Athènes. En 1765, Algarotti ne soupçonnait même pas la possibilité de cette intéressante excursion. Elle se fait, sous la protection de la France, avec toutes les facilités de la civilisation de notre temps, et elle complète dignement, par la vue du beau ciel de la Grèce, du Parthé-

[1] *Ibid.*, p. 298.

non et du temple de Thésée, l'étude de l'architecture antique commencée à Rome avec les monuments de l'art étrusque, romain, et grec du temps de l'empire.

On le voit, l'idée de Colbert a porté ses fruits, comme tout ce qui est utile et vrai, et la France doit à ce ministre un établissement que les étrangers lui envient.

CHAPITRE XVII.

André Félibien, historiographe des bâtiments du roi. — Analyse de son ouvrage : *les Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes.*

1667 — 1682.

Sous Louis XIV, on s'attachait à conserver, par des relations écrites, le souvenir des actes publics du roi, dans la paix comme dans la guerre : Racine et Boileau suivaient ce prince au milieu de ses campagnes, pour mieux raconter ses victoires, tandis que Le Brun et Van der Meulen dessinaient sur le terrain les marches de l'armée, ses manœuvres et ses combats. Colbert, de son côté, voulut avoir un historiographe des bâtiments, arts et manufactures du roi, spécialement attaché à l'Académie de peinture et de sculpture. En 1667, il fit choix, pour remplir cette charge, d'un amateur distingué, qui s'était déjà fait connaître par des ouvrages sur les

beaux-arts, et qui avait été, avec Charles Perrault, en 1663, l'un des huit fondateurs de l'Académie des inscriptions. C'était André Félibien, sieur des Avaux et de Javercy, homme d'une érudition fort variée, d'un esprit vif, d'une grande modestie, d'un commerce aimable et sûr. Comme il avait été attaché, en 1647, en qualité de secrétaire, à l'ambassade du marquis de Fontenay-Mareuil, à Rome, son goût s'était formé dans cette ville. Il s'y était intimement lié avec le Poussin, qui avait reconnu en lui un cœur droit, une grande inclination pour le beau, et un complet désintéressement des choses de ce monde. Ces qualités avaient touché le peintre du Testament d'Eudamidas et des Funérailles de Phocion, et il avait initié le jeune secrétaire d'ambassade, autant qu'un simple amateur peut l'être, à toutes les beautés de l'art que Rome renferme. Rentré en France, Félibien avait renoncé à la carrière diplomatique, et prenant pour devise de sa vie : *Benefacere et dicere vera*, il avait résolu de se vouer aux lettres, et particulièrement à l'histoire des artistes et de leurs œuvres. Il avait publié sur ce sujet plusieurs ouvrages qui avaient été remarqués. D'abord, en 1660, *l'Origine de la peinture*; ensuite en 1666, *les Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*[1].

[1] Nous ne parlons ici que des ouvrages de Félibien relatifs aux beaux-arts : il en a composé beaucoup d'autres, dont on peut voir la nomenclature à son article de la *Biographie universelle* de Michaud, t. XIV, p. 259-260.

Cet ouvrage mérite une mention particulière, non-seulement parce qu'il est le meilleur de Félibien, mais aussi parce qu'à l'époque de sa publication, c'était le seul qui eût exposé, en français et d'une manière à peu près complète, l'histoire de l'art et des artistes, depuis l'antiquité jusqu'au règne de Louis XIV. Aujourd'hui encore, ce livre est une mine féconde qui est souvent exploitée. Si la forme du dialogue adoptée par l'auteur, et son style diffus, nuisent en plus d'un endroit à ses récits historiques, ce défaut est amplement racheté par l'abondance et la variété des faits, par ses savantes appréciations et ses réflexions ingénieuses, et surtout par les jugements éclairés qu'il porte des œuvres des maîtres. L'importance de cet ouvrage, qui fait toujours autorité, nous détermine à en donner une analyse succincte. Voici le plan que Félibien a suivi.

Les entretiens sont au nombre de dix : ils sont précédés d'une dédicace à Colbert, remplie des éloges de ce ministre. Chaque entretien renferme l'historique d'un certain nombre de peintres qui ont vécu, à peu près à la même époque, Italiens, Français, Flamands, Hollandais et Allemands. Cette méthode est malheureusement un peu confuse; néanmoins, elle a aussi des avantages, dont le principal consiste à embrasser et à faire comprendre, d'un coup d'œil, l'état de l'art, dans toutes les parties de l'Europe, à une époque déterminée. Comme l'intention de l'auteur a toujours été de parler des plus excellents peintres préférablement aux autres, « il ne s'est

point attaché, ainsi qu'il le fait lui-même remarquer [1], à nommer exactement tous ceux qui ont travaillé en Italie et ailleurs, bien que le plus grand nombre de tableaux qu'ils ont faits rende le nom de quelques-uns assez commun : s'il en désigne quelques-uns, c'est seulement pour marquer en passant quelle a été leur manière, et faire connaître ce que sont souvent les tableaux de ces hommes moins célèbres. »

Dans le premier entretien, à l'occasion du plan de la façade du Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, l'auteur et Pimandre, son ami et son interlocuteur, commencent par examiner les qualités nécessaires à un excellent architecte. Après avoir passé en revue le Louvre et plusieurs autres édifices de Paris, dont ils examinent les beautés et les défauts, ils amènent la conversation sur la peinture, dont Félibien explique les trois parties principales, à savoir : la composition, le dessin et le coloris. Il termine cet entretien par un rapide exposé de l'histoire de la peinture chez les anciens, en donnant des notices biographiques sur les principaux maîtres chez les Étrusques, chez les Grecs et à Rome.

Le second entretien roule sur l'origine de la peinture en Italie, à l'époque de la Renaissance, et spécialement sur les premiers maîtres florentins. Félibien arrive ensuite à l'École romaine, et s'étend

[1] *VIe Entretien*, t. III, p. 187, de l'édition de Trévoux, 1725, in-12.

sur Raphaël et sur quelques-uns de ses élèves. L'examen de la vie et des ouvrages d'André del Sarto termine cet entretien, qui est entremêlé du récit des différents événements survenus en Italie, depuis la renaissance des arts et des lettres jusqu'à Léon X.

Le troisième entretien a lieu d'abord sur la place du Carrousel, devant les Tuileries, et ensuite dans ce palais; ce qui donne occasion aux deux interlocuteurs d'admirer les changements faits à cet édifice et à ses abords, et de dire, ce qui est beaucoup plus vrai aujourd'hui qu'en 1665, que : « Paris est plein de prestiges, et qu'on n'y voit plus ce qu'on y voyait autrefois. » Ils font remarquer, — « qu'au lieu de descendre, comme on faisait jadis par un endroit assez difficile et assez obscur, pour traverser ce palais, l'on trouve présentement un grand lieu ouvert et dégagé, d'où la vue s'échappant par les arcades qui sont au milieu du vestibule, se porte avec plaisir dans le jardin des Tuileries, qui forme une perspective si agréable, que l'art et la nature n'ont jamais rien fait de plus beau ni de plus surprenant [1]. » — Ils montent dans les appartements, pour y admirer les statues antiques qui les décoraient alors; ce qui fait naître entre eux une discussion sur la beauté et la proportion des différentes parties du corps humain. Redescendus dans le jardin, ils y considèrent la façade de Philibert Delorme, et s'étant as-

[1] *IIIe Entretien*, t. II, p. 3.

sis au bout d'une allée, ils reprennent l'histoire de la peinture, ils passent en revue les artistes qui fleurirent du temps d'André del Sarto, mais ailleurs qu'à Florence; tels que Dosso Dossi à Ferrare, Le Mazzuoli à Parme, Jacques Palma, Lorenzo Lotto à Venise, Albert Durer, Jules Romain, Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, et beaucoup d'autres. Cette revue est coupée par des dissertations, dans lesquelles l'érudition et la science historique de Félibien se font remarquer : telle est, par exemple, celle sur les anciennes pompes triomphales à Rome [1].

Le quatrième entretien continue aux Tuileries, et comprend les biographies du Pontormo, du Garofolo, de Jean d'Udine, de Battista Franco, de Taddeo Zuccaro, et celle, fort étendue, de Michel-Ange. Félibien passe ensuite au Primatice et à Niccolo dell' Abbate, ce qui le conduit à s'occuper des frères Van Eyck, de Jean de Bruges, de Holbein, et de quelques autres artistes de la vieille école allemande.

Le cinquième entretien a lieu à Saint-Cloud, d'abord dans les jardins du château, occupé alors par Monsieur, frère unique de Louis XIV. Les deux amis, tout en admirant ces beaux lieux qui leur font trouver la nature plus belle que l'art, causent de l'emploi des couleurs qui veulent imiter celles de la nature. Ils raisonnent sur la perpective aérienne, sur les effets des lumières et des ombres, les reflets,

[1] *IIIe entretien*, t. II, p. 79 et suiv.

l'optique; en invoquant des exemples tirés des ouvrages du Poussin. Un orage, qui les force à entrer dans les appartements du château, dirige leur conversation sur les tableaux d'orages, composés par quelques grands maîtres, parmi lesquels le Poussin et le Titien sont cités comme ayant le mieux réussi à représenter les effets de ces grands désordres de la nature. Les tableaux de Titien, indiqués par Félibien, le ramènent à reprendre ses notices sur les élèves et sur les imitateurs de cet artiste et quelques autres peintres de l'école vénitienne, dont il examine les qualités et les défauts, comparés à l'école de Raphaël. Il parle ensuite de Vasari et de quelques artistes bolonais, entre autres du Rosso; ce qui le conduit naturellement à faire l'historique des Français employés par François I[er] à Fontainebleau. Félibien aborde ensuite la vie de Paul Véronèse; et, à l'occasion de son grand tableau de la Cène, il explique les différentes manières en usage chez les anciens pour se coucher ou se tenir à table. Le Poussin lui fournit encore ici une représentation de festin, qu'il considère comme étant la plus conforme à l'histoire. L'examen des œuvres des Bassan, du Tintoret, de sa fille, de ses élèves et imitateurs, met fin aux notices sur les peintres de l'école vénitienne. La rencontre d'un peintre que l'auteur nomme Valère fait naître une discussion sur les costumes dont les peintres doivent faire usage pour habiller les personnages de leurs tableaux; et l'examen de cette question termine cet entretien.

Dans le sixième, les deux amis se proposent de visiter les appartements des Tuileries, et d'examiner en particulier les tableaux du cabinet du roi et la galerie dans laquelle ils étaient exposés. La description de ces appartements est fort curieuse, non-seulement parce qu'elle donne une idée de leur état en 1665, mais encore par les réflexions aussi ingénieuses que justes, à l'aide desquelles Félibien a su faire ses appréciations. — « Après avoir, dit-il [1], traversé les salles et les chambres ornées de superbes tapisseries, nous entrâmes dans le grand cabinet où, sur la cheminée, était le tableau de la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, peint par M. Le Brun; et, à l'opposite, celui où Paul Véronèse a représenté Notre-Seigneur avec les deux pèlerins en Emmaüs. Nous les considérâmes quelque temps; et Pimandre, après avoir regardé avec plaisir celui de M. Le Brun, dont il avait lu la description, qu'on a imprimée, il y a quelques années [2], se tourna vers celui de Paul Véronèse, et, admirant cette vérité et cet art incomparable qu'on y voit : « Ce n'est pas sans raison, me dit-il, que ces ouvrages ont acquis de la réputation. — « On trouve, lui répondis-je, dans la galerie, et vous y verrez les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres. C'est là que chacun d'eux tient sa partie, et que tous ensemble ils forment un concert merveilleux. Leurs différentes beautés font voir

[1] *VIe Entretien*, t. III, p. 182 et suiv.

[2] Elle est de Félibien lui-même, dans sa *Description des tableaux du cabinet du roi*, publiée en 1660, in-4.

la grandeur et l'excellence de la peinture. Ce qui se trouve de particulier dans l'un, et qui n'est pas dans les autres, est un témoignage de la vaste étendue de cet art, qu'un homme seul ne peut posséder dans toutes ses parties, ainsi que je vous l'ai dit assez souvent. — Comme nous fûmes dans la galerie, nous la vîmes ornée, de part et d'autre, de grands et magnifiques cabinets, de tables, de pierres précieuses, de plaques, de guéridons, de cassolettes, et d'une infinité d'autres vases d'argent d'un travail admirable. Plusieurs de ces vases étaient remplis d'orangers chargés de fruits, et dans quelques autres, il y avait des jasmins couverts de fleurs. Au bout de la galerie, sur une estrade élevée de plusieurs marches, était le trône au-dessus duquel et sous un riche dais, on avait placé ce beau tableau de Raphaël, où l'on voit saint Michel qui terrasse le démon. Tout le reste de la galerie était tapissé de damas vert, enrichi d'une grande crépine d'or. Cette tapisserie servait de fond à une infinité de tableaux ornés de bordures dorées. Ils étaient attachés avec des cordons et des rubans d'or et de soie; mais si industrieusement disposés, d'espace en espace, selon leur grandeur, que cette symétrie et cet arrangement augmentaient de beaucoup la beauté de la décoration.... Que peut-on souhaiter davantage, que de voir, dans un même lieu, les tableaux de Raphaël, Jules Romain, Pernin del Vagua, Léonard, Giorgione, Corrége, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, des Carraches, du Caravage et de leurs élèves? »

L'examen de ces tableaux amène la comparaison des différentes manières de faire, propres à chaque maître, et provoque d'assez longues explications sur l'expression, en peinture, des diverses passions humaines, telles que l'amour, la haine, la tristesse, la crainte, l'espérance, etc., etc. Après cette digression, Félibien reprend ses notices, parmi lesquelles on distingue celle du Barroche, de Francesco Vanni, d'Annibal et d'Augustin Carrache, du Caravage, de Valentin, de Ribera, de Martin Freminet et de François Porbus. Ces biographies sont entremêlées de réflexions sur la manière de juger les tableaux afin de pouvoir distinguer les originaux des copies. Félibien y rappelle, pour les discuter, les opinions de Quintilien, de Pline et de Cicéron[1], et arrive à conclure, contrairement à ces deux derniers auteurs, mais conformément à ce qu'enseigne la raison et l'expérience, que le public est le meilleur juge des œuvres de l'art[2].

Le septième entretien est celui dans lequel il y a le moins de ces digressions sur la théorie de la peinture. Après avoir conduit son interlocuteur à Versailles, dont il lui fait admirer le château et les jardins, en lui prédisant la grandeur où l'on verrait bientôt cette résidence royale, il reprend l'histoire

[1] Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. *Quint.*, 9-4. — De pictore, sculptore fictore, nisi artifex judicare non potest. *Pline le jeune*, lib. 1, epist. 10.—Multa vident pictores in umbris et in eminentia, quæ nos non videmus. *Cic. acad, quæst.*

[2] *VIe Entretien*, t. III, p. 280 et suiv.

des peintres par celle de Henri Lerambert, et des Beaubrun, peintres de portraits. Il donne ensuite celle d'Antoine Tempesta, raconte l'histoire ou légende des sept enfants de Lara, et décrit les quarante gravures de cet artiste, qui représentent les différents épisodes de cette légende. Il s'occupe ensuite de Jacques Callot, d'Israël Henriet, d'Israël Silvestre, d'Étienne de la Belle, de Jacques Blanchard, de Simon Vouet, de Rubens et de Van Dyck. Ce dernier maître lui fournit l'occasion d'examiner les différentes manières de traiter le portrait, d'après les peintres qui ont le plus excellé dans ce genre. La notice sur Rembrandt, qui vient après, est très-courte, et de tous points insuffisante. Il ne paraît pas que Félibien ait apprécié ce grand maître du clair-obscur, comme il le mérite. le Dominiquin, le Guide, Pietro Testa, l'Albane et le Guerchin, ferment la liste des maîtres dont il est question dans cet entretien.

Le huitième, consacré entièrement au Poussin, est le plus intéressant de tous. Il ne comprend pas moins de cent soixante-deux pages, remplies de détails sur la vie et sur les œuvres de ce maître illustre, et renfermant les appréciations les plus sensées sur la composition et l'exécution de ses tableaux, et sur les différentes qualités qui les distinguent. Nous avons dit que Félibien avait connu le Poussin à Rome, et qu'il avait vécu dans son intimité. Cette circonstance aurait suffi pour donner de l'intérêt à ce qu'il dit de cet artiste, puisqu'il

devait avoir appris bien des choses du Poussin lui-même. Mais Félibien apprend à ses lecteurs[1], qu'après sa mort, « il a eu, du sieur Jean Dughet, un mémoire touchant quelques particularités de la vie et des ouvrages du Poussin, son beau-frère. » — On peut donc dire qu'il a puisé ses renseignements à des sources certaines. En rapprochant la biographie du Poussin composée par Félibien, de celles, non moins intéressantes, de Bellori et de Passeri, on a sous les yeux l'ensemble le plus complet de la vie si bien remplie de ce peintre. Félibien avait assisté, pour ainsi dire, à la naissance de plusieurs ouvrages de cet artiste. Il en révèle l'idée première et les commencements, et met ses lecteurs dans la confidence des pensées que le Poussin lui avait lui-même expliquées[2]. Il expose les principes que l'artiste suivait constamment comme des règles immuables de ses compositions : enfin, il apprend à aimer la personne non moins qu'à admirer les œuvres du maître qu'il considère, avec raison, comme le premier des peintres français.

Le neuvième entretien renferme la nomenclature d'un grand nombre de peintres contemporains du Poussin, ou morts quelques années plus tard, tels que André Sacchi, Pierre de Cortone, Velasquez, Alexandre Véronèse, Salvator Rosa, et d'autres. Après avoir raconté la fondation de l'Académie

[1] T. IV, p. 12.
[2] Voyez notamment, t. IV, p. 99, ce qu'il dit du tableau de Rébecca.

royale de peinture et de sculpture, en 1648, Félibien annonce qu'il va parler des professeurs qui sont morts depuis son établissement. Il s'excuse de ne rien dire des vivants, en expliquant que, « c'est le temps et la mort qui mettent en plein jour le mérite ou les défauts des hommes, que l'envie ou la faveur ont tenus cachés pendant qu'ils ont vécu. »—Il commence par quelques mots consacrés à M. Martin de Charmois, conseiller d'État, premier chef de l'Académie, qui cultivait la peinture et la sculpture. Il passe ensuite à Eustache Le Sueur, auquel il consacre une notice intéressante, mais qui ne nous paraît pas digne du peintre de l'hôtel Lambert et de la vie de saint Bruno. Viennent après François Périer, Louis Testelin, Simon Guillain, Laurent de La Hire, Du Guernier, Michel Corneille, Nicolas Mignard, Sébastien Bourdon, et d'autres moins connus. Bien que parmi ces artistes, il y en ait de fort médiocres, il faut savoir gré à Félibien d'en avoir conservé le souvenir. Sans ses notices, quelque incomplètes qu'elles puissent être, bon nombre de ces peintres seraient aujourd'hui entièrement oubliés.—La fin de cet entretien est réservée à une très-longue description de la cérémonie funèbre célébrée à la mémoire du chancelier Séguier, dans l'église de l'Oratoire-Saint-Honoré. On sait que ce service fut ordonné par l'Académie de peinture et de sculpture, dont le chancelier était le protecteur. Le Brun en avait fourni le principal dessin, et plusieurs autres professeurs de l'Académie avaient contribué

à décorer l'église des ornements, peintures, devises et emblèmes, dont la description par Félibien n'occupe pas moins de trente-trois pages[1].

Dans le dixième et dernier entretien, Félibien continue à passer en revue les professeurs de l'Académie qui ont vécu de son temps, et qui sont morts avant la dernière édition, donnée par lui, de son ouvrage. On y trouve des indications sur Jean Varin, Louis Boulogne, Philippe et Baptiste de Champaigne, Henry Gissey, et autres artistes, particulièrement de ceux qui ont peint le portrait. L'examen des œuvres de ces peintres amène la question de savoir s'il est possible de discerner et de rendre les différentes passions, d'après les traits et le caractère de la physionomie [2]. Il revient ensuite à quelques artistes peu connus, parmi lesquels se trouve Nicolas Loyr. Félibien avait vécu à Rome avec ce peintre, et le tableau de Darius faisant ouvrir le tombeau de Sémiramis, dont il lui avait donné le sujet, l'engage à raconter une curieuse anecdote qui lui arriva dans la campagne de Rome, et dans laquelle la superstition et la recherche du merveilleux jouent le principal rôle[3]. Une longue nomenclature d'artistes français contemporains de Félibien clot la liste de ses notices. Un résumé des entretiens précédents et un éloge de la peinture terminent dignement cet ouvrage, qui restera, malgré son dé-

[1] T. IV, p. 272 à 305.
[2] *Ibid.*, p. 338-359.
[3] *Ibid.*, p. 365 et suiv.

faut d'ordre et de méthode et son style diffus, comme le plus complet qui ait été écrit dans notre langue sur l'histoire des peintres, jusqu'au milieu du règne de Louis XIV.

CHAPITRE XVIII.

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ordonnées par Colbert. — *Traité de l'expression des passions*, par Le Brun. — *Les sentiments des plus habiles peintres du temps*, par Henri Testelin.

1667 — 1680.

Si les encouragements de Colbert servirent puissamment à la publication des *Entretiens* de Félibien, on peut dire qu'ils contribuèrent encore plus à celle des *Conférences de l'Académie de peinture*. Voici comment Félibien explique l'idée première de ces conférences, due entièrement à l'initiative de Colbert, et à son désir de voir honorer et avancer les arts.

« Un jour, raconte Félibien [1], que Colbert honora l'Académie de sa présence, pour la distribution des prix que le roi donne aux étudiants, après que l'on eut examiné les tableaux qu'ils avaient faits, et qu'on lui eut rendu compte de ce qui s'était traité dans

[1] Les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dans l'édition de 1725 des œuvres de Félibien, Trévoux, 6 vol. in-12, au milieu du IIe vol., dans la préface, p. 300.

les dernières assemblées, il dit que dans les sciences et les arts, il y a deux manières d'enseigner, savoir : par les préceptes, et par les exemples; que l'une instruit l'entendement, et l'autre l'imagination : et que comme dans la peinture l'imagination est la partie qui travaille davantage, il est constant que les exemples sont très-nécessaires pour se perfectionner dans cet art, et servent le plus à conduire sûrement les jeunes étudiants. Qu'ainsi, il lui semblait que si, dans l'Académie, on proposait pour modèles les ouvrages des meilleurs maîtres, et qu'on montrât en quoi consiste la perfection de l'art, cette manière d'enseigner, jointe aux autres exercices qui se pratiquent dans l'Académie, serait d'une très-grande utilité. Car, quoique la perfection d'un ouvrage dépende particulièrement de la force et de la beauté du génie de celui qui s'y applique, néanmoins, on ne peut nier que les observations qu'on ferait ne fussent très-profitables; puisque, dans ce travail, de même que dans tous les autres, l'expérience découvre beaucoup de choses nécessaires à ceux qui étudient, lesquels profitant des remarques des plus savants, peuvent même s'exempter de plusieurs recherches qui emportent bien du temps, lorsqu'on est obligé de les faire. C'est ainsi que dans plusieurs autres arts, particulièrement dans la musique et dans la poésie, qui conviennent le plus avec la peinture, l'on a trouvé des règles infaillibles pour s'y perfectionner, bien que ceux qui les savent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.

« Que pour bien instruire la jeunesse dans l'art de peindre, il serait donc nécessaire de lui exposer les ouvrages des plus savants peintres, et, dans des conférences publiques, faire connaître ce qui contribue le plus à la beauté et à la perfection des tableaux. Que chacun ayant la liberté de dire son sentiment, l'on ferait un examen de tout ce qui entre dans la composition d'un sujet, et même, que les avis différents qui se pourraient rencontrer, serviraient à découvrir beaucoup de choses qui seraient autant de préceptes et de maximes. Que ces conférences n'ayant pas encore été en usage dans cette assemblée, il se trouverait peut-être des personnes qui craindraient de ne s'en acquitter pas assez bien; mais qu'elles ne devaient pas avoir cette appréhension, parce qu'encore qu'elles y trouvassent d'abord quelques difficultés, néanmoins, elles ne seraient pas longtemps à les surmonter, et ne prendraient pas moins de plaisir à parler des beautés d'un tableau, qu'à les faire voir par leurs pinceaux et par leurs couleurs. Que cet exercice serait aussi utile que glorieux à leur corps, puisqu'en traitant de l'art de la peinture, d'une manière qui n'a jamais été pratiquée ailleurs, on verrait un jour que s'ils n'ont pas été des premiers à la découvrir, ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection. »

L'idée de Colbert était juste, et l'on ne peut guère douter que les sentiments que lui prête Félibien,

n'aient été réellement exprimés par ce grand homme devant l'Académie assemblée : expliquer aux élèves, par des exemples exposés sous leurs yeux, les beautés des œuvres des principaux maîtres, en faire comprendre toute la perfection, en critiquer les défauts, lorsqu'il y en a, tirer de ces exemples des règles pour la pratique de l'art, était une pensée non-seulement heureuse, mais féconde. Il est à regretter qu'elle ait été abandonnée, et que les leçons des professeurs de beaux-arts, se bornent à des préceptes théoriques ou pratiques, puisés, le plus souvent, dans leur propre fonds, et sans mettre sous les yeux des élèves les modèles les plus propres à les guider.

Les conférences réclamées par Colbert commencèrent le samedi 7 mai 1667, et furent continuées tous les premiers samedis des sept derniers mois de cette année, le mois d'août excepté. Charles Le Brun, comme chancelier de l'Académie, ouvrit la première, et prenant pour sujet le tableau de Raphaël représentant saint Michel terrassant le démon, il en tira d'excellentes observations sur le dessin et sur l'expression.

Dans la seconde conférence, Philippe de Champaigne fit de très-doctes remarques sur le Christ porté au tombeau, d'après le tableau du Titien. Laissant à part l'ordonnance et le dessin, il s'arrêta seulement à l'expression des figures, et à remarquer de quelle sorte ce peintre s'est conduit dans la distribution des couleurs et des lumières, parties

en quoi il a excellé et même surpassé les autres maîtres.

La troisième conférence fut consacrée par le sculpteur Van Opstal au Laocoon antique, dont il fit l'examen pour en montrer l'excellence, les fortes expressions et l'art merveilleux.

Nicolas Mignard tint la quatrième : il choisit le tableau où Raphaël a peint la Vierge tenant le petit Jésus sur son berçeau, et autour duquel on voit saint Jean, sainte Élisabeth, saint Joseph et deux anges. Il fit voir comment l'on y peut apprendre de quelle sorte on doit varier les expressions, suivant la qualité des sujets, et comment il faut donner les jours et les ombres selon les lieux où les figures sont posées.

Pour la cinquième conférence, Nocret ayant choisi le tableau de Paul Véronèse, les disciples d'Emmaüs, en expliqua particulièrement l'ordonnance. Tout en exposant de belles idées sur l'emploi des couleurs, il démontra que la facilité dans les choses est plutôt un don de la nature que le fruit du travail, et qu'il y a beaucoup plus de sujet d'admirer la belle composition de Véronèse et sa facilité de peindre, qu'on n'y trouvera de moyens qui enseignent à l'imiter.

Le Brun reprit la parole dans la sixième conférence, et fit admirer les beautés du tableau de la *Manne* de Nicolas Poussin. Comme cette composition comprend beaucoup de choses, il y parla de l'ordonnance, du dessin, des proportions, des couleurs et

des lumières, d'une manière très-étendue et très-savante, et il traita particulièrement de toutes les sortes d'expressions convenables à cette histoire.

La septième et dernière conférence roula encore sur les mêmes parties; mais Sébastien Bourdon ayant pris pour sujet de ses remarques le tableau dans lequel le Poussin a peint notre Seigneur qui guérit deux aveugles, il s'arrêta principalement sur la manière dont on doit traiter les sujets historiques, sur la convenance que le peintre y doit observer, afin de bien faire connaître l'action qu'il veut figurer [1].

Telles furent les conférences tenues pour satisfaire au désir de Colbert. Félibien avait été chargé, en sa qualité d'historiographe des bâtiments, d'en recueillir l'analyse; il le fit avec une exactitude intelligente, et les résumés qu'il nous en a transmis font regretter que ces assemblées n'aient point été poursuivies plus longtemps. Il arriva sans doute dans ces réunions, ce qui se rencontre dans presque toutes celles où des hommes de talents inégaux sont mis en présence. L'amour-propre des uns, la jalousie des autres, la timidité ou l'insuffisance d'un certain nombre en amenèrent la fin. Ces conférences resteront néanmoins comme un témoignage éclatant de l'intérêt éclairé que Colbert portait aux arts du dessin, et de l'importance qu'il attachait à l'enseignement de ces arts d'après les plus beaux modèles.

[1] Félibien, préface des *Conférences de l'Académie de peinture*, loc. cit., p. 304 à 306.

Le ministre se montra très-satisfait de la manière dont Félibien s'acquittait de sa charge d'historiographe des bâtiments, car il lui donna, en 1673, celle de *garde-magasin* des antiques du roi, qui avaient été transférées du jardin des Tuileries dans l'une des galeries du Palais-Royal[1].

Le désir de faire instruire les élèves dans toutes les parties de la peinture, et en particulier dans la partie de l'expression, détermina Colbert à demander à Charles Le Brun d'ouvrir dans l'Académie des conférences sur cet important sujet. Le peintre de la *Famille de Darius* s'acquitta de cette tâche difficile avec sa supériorité ordinaire, et, pour joindre les exemples aux préceptes, il dessina lui-même les modèles des différentes passions, telles que l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse, la crainte, la colère, dont il expliquait aux élèves les effets produits sur la physionomie. Le *Traité* de Le Brun fut lu à l'Académie, en présence de Colbert, qui en fit un grand éloge, l'exhorta à faire graver les figures, et à donner le tout au public, ce qui a été exécuté[2]. Il y a sans doute plus

[1] Le brevet de cette nomination est rapporté dans les *Archives de l'art français*, t. III, p. 234.

[2] *Vies des premiers peintres du roi*, vie de Le Brun, par Lépicié, t. I, p. 47, éd. de 1752. Le traité de Le Brun a été publié sous ce titre : *Conférence de M. Le Brun, premier peintre du roi, sur l'expression générale et particulière.* Il a été publié à Paris en 1698, in-12, avec des gravures au trait par Bernard-Picart. Sébastien Leclerc avait gravé les dessins de Le Brun.— Voyez, au cabinet des estampes, le III[e] vol. in-folio de l'œuvre de ce graveur, au milieu du volume.

d'une manière de rendre l'expression des passions, dont l'apparence doit différer suivant les physionomies et les caractères. L'on peut aussi critiquer quelques passages des explications de Le Brun : mais ce *Traité* montre l'instruction profonde de cet artiste, qui avait étudié non-seulement la pratique de son art, mais qui en possédait également toute la théorie, d'après les préceptes puisés aux meilleures sources, comme le Poussin, dont il avait reçu des leçons et qu'il s'efforçait de suivre. Le style de ce *Traité* n'est pas moins remarquable : il est sérieux, ferme et sobre, comme celui des principaux écrivains du siècle de Louis XIV.

Quelques années plus tard, vers 1672, Henri Testelin, peintre, professeur et secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture, lut dans les réunions de ce corps : « *Les sentiments des plus habiles peintres du temps sur la peinture, recueillis et mis en tables de préceptes*[1], » Henri Testelin était le frère puîné de Louis Testelin, qui fut aussi l'un des fondateurs de l'Académie de peinture, et qui mourut en 1655. Louis Testelin avait, comme peintre, plus de talent que son frère; selon Félibien[2], il fit ses meilleurs tableaux pour l'église de Notre-Dame. Il ne se borna pas à traiter des sujets de sainteté : son œuvre gravé, qui existe au cabinet des estampes, montre qu'il savait composer des tableaux d'his-

[1] Paris, in-folio, 1680. Cabinet des estampes, n° 250, au milieu de l'œuvre de son frère, Louis Testelin.
[2] *IXe Entretien*, t. IV, p. 202.

toire, des dessins d'ornements, des scènes tirées des proverbes du temps, et même des caricatures politiques, parmi lesquelles nous avons distingué celle intitulée : l'*Orgueil espagnol surpassé par la Vanité française*, composition remplie d'esprit d'observation et de verve comique. Ses dessins ont été gravés par Ferdinand. Son frère, Henri Testelin, était attaché à la manufacture des Gobelins, comme dessinateur ou peintre de cartons pour les tapisseries : il fit aussi quelques portraits, entre autres celui de Louis XIV âgé de douze ans, et un autre, en 1665, plus grand que nature, et le portrait du chancelier Séguier[1]. Il paraît avoir été l'un des satellites de Le Brun; son livre, *Des sentiments des plus habiles peintres*, lui est dédié. Cet ouvrage, accompagné de tables démonstratives, contient des préceptes théoriques sur le trait, les proportions, l'expression, le clair-obscur, l'ordonnance, la couleur, etc. Il est purement technique, et, sous aucun rapport, il ne peut être mis en comparaison avec les conférences analysées et rapportées par Félibien. Néanmoins, le livre d'Henri Testelin, quoiqu'il émane d'un artiste aujourd'hui oublié, est intéressant à étudier, et dénote chez son auteur des connaissances approfondies de l'art de la peinture.

[1] Voyez, sur Henri Testelin, la préface des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture*, par M. de Montaiglon, p. IV et suiv.

CHAPITRE XIX.

Gaston d'Orléans et le peintre de fleurs Nicolas Robert. — La Guirlande de Julie. — Peintures, dessins et gravures, encouragés par Colbert, de l'histoire des plantes. — Portraits en miniature de Gaston, de Louis XIV et de Colbert.

1660—1684.

Tout en s'occupant de l'organisation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de la fondation de celle de Rome, et de l'instruction des élèves, Colbert ne négligeait aucune occasion d'augmenter les collections d'objets précieux que possédait Louis XIV.

Vers le commencement de 1660, la mort de Gaston, duc d'Orléans, oncle du roi, vint lui procurer l'occasion de réunir au cabinet royal des médailles, des livres, des manuscrits, des estampes et d'autres raretés. On sait que Gaston passa une grande partie de sa vie au château de Blois, qu'il s'était plu à embellir et dans lequel il avait fondé un jardin botanique, très-célèbre alors, non-seulement par les plantes qu'il y faisait cultiver, mais surtout à cause des savants auxquels il en avait confié la direction. Ce prince mourut le 2 de février 1660. Parmi les objets les plus précieux de son cabinet, il y avait une suite d'histoire naturelle qu'il avait fait peindre en miniature sur vélin, d'après les plantes de son jardin botanique, et la ménagerie de ses ani-

maux à Blois. Ce recueil avait été commencé par un Italien nommé Jules Donabella[1], et continué, vers 1650, par un Français, très-habile en ce genre de peinture, nommé Nicolas Robert.

Le goût des fleurs et de leur représentation, soit en peinture, soit en tapisserie ou en broderie, paraît avoir été en grande faveur à la cour de France, vers la fin du règne de Henri IV et sous Louis XIII. La reine Marie de Médicis, et, à son imitation, les dames de la cour, prenaient plaisir à broder les fleurs les plus belles et les plus rares, qu'elles faisaient chercher dans les jardins publics et particuliers. Le luxe de cette mode sur les habits devint bientôt si grand, que les fleurs ordinaires ne paraissant plus suffisantes, on en chercha d'étrangères, qu'on cultiva avec soin, pour fournir aux brodeurs de nouveaux dessins. Pierre Vallet, d'Orléans, brodeur ordinaire de Henri IV et de Louis XIII, copiait, d'après nature, les fleurs de la nouveauté desquelles il voulait se servir pour varier ses ouvrages. On a de lui, sous le titre de : *Jardin du roi très-chrétien Henri IV*, et de *Jardin du roi très-chrétien Louis XIII*, deux éditions d'un volume in-folio, la dernière desquelles est imprimée à Paris en 1623 et dédiée à la reine Marie de Médicis. Il indique dans cet ouvrage à ceux qui veulent enluminer les plantes, les couleurs qu'ils doivent employer pour imiter le plus parfaitement

[1] *Biographie universelle* de Michaud, article de Gaston d'Orléans, t. XXXII. p. 83-85.

leur coloris naturel. L'établissement qui se fit, en 1626, d'un jardin royal au faubourg Saint-Victor de Paris pour l'instruction des étudiants en médecine, donna lieu à une telle augmentation de plantes étrangères, que le célèbre Guy de la Brosse, médecin, y plaçait, que tous les jardins des curieux s'en ressentirent. Les princes eux-mêmes se faisaient honneur de cultiver les fleurs, et Gaston avait commencé à en élever au Luxembourg, avant de créer son jardin dans les dépendances du château de Blois[1]. Il ne se contenta pas d'y voir croître les plantes rares de la France et celles qu'on y apportait des pays les plus éloignés, il voulut encore que son cabinet fût orné des dessins et des peintures qu'il en faisait prendre d'après nature. Ce prince employa pour ce travail plusieurs dessinateurs et peintres en miniature ; mais aucun ne réussit mieux que Nicolas Robert, qui n'avait pas alors de rival dans l'art de peindre les fleurs à l'aquarelle ou à la gouache sur vélin.

On ignore l'époque précise de la naissance de cet artiste : on le croit né à Langres vers le commencement du dix-septième siècle. On connaît encore

[1] Voyez le *Catalogue* des plantes cultivées dans ce jardin, par le botaniste Robert Morison, médecin du roi Charles II d'Angleterre ; 3e éd. publiée à Londres, en latin, 1669, in-18. — Les détails qui précèdent sont tirés d'un Mémoire intitulé : *Histoire de ce qui a occasionné et perfectionné le recueil des peintures de plantes et d'animaux sur des feuilles de vélin, conservé dans la bibliothèque du roi*, par M. de Jussieu, 1727 ; inséré dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, année 1727, p. 131, in-4.

moins ses commencements, et l'on ignore le nom du maître qui l'instruisit dans l'art du dessin, de la miniature, de l'aquarelle, de la gouache et de la gravure à l'eau-forte, qu'il pratiquait également bien. Il serait peut-être resté obscur, sans une circonstance heureuse, qui servit à le mettre en relief et à le faire valoir.

L'histoire a gardé le souvenir de la passion du marquis de Salles, Charles de Sainte-Maure, qui devint plus tard le duc de Montausier, pour Julie-Lucine d'Angennes de Rambouillet. Cette femme célèbre, tant recherchée par les plus illustres de ses contemporains, était douée de la beauté la plus régulière, et possédait en même temps les dons de l'esprit et les qualités du cœur. Elle vivait entourée d'une véritable cour, dans laquelle on voyait réunis le prince de Condé, les cardinaux de Richelieu et de La Valette, Voiture, Fléchier, les deux frères de Sainte-Maure, et beaucoup d'autres qui se disputaient son cœur. La société de l'hôtel de Rambouillet imposa le ton à Paris et à la cour, jusqu'au moment où Molière ne craignit pas de tourner en ridicule le beau langage affecté, la fausse délicatesse, les sentiments alambiqués, dont les lettres de Voiture à la reine des précieuses donnent la plus triste idée[1]. Mademoiselle de Rambouillet laissa languir

[1] Voyez, dans les *Œuvres de Voiture*, éd. de M. Ubicini, Charpentier, 1855, in-18, t. II, p. 268-270, la *Métamorphose de Lucine en rose, et la Métamorphose de Julie en diamant, pour madame la marquise de Montausier.*

douze ans M. de Montausier, avant de consentir à lui accorder sa main. Tallemant des Réaux, avec sa malice ordinaire, pense qu'elle céda à cette considération, « que d'une vieille fille (elle avait trente-huit ans), elle devenait une nouvelle mariée, et que cela la remettait tout de nouveau dans le monde[1]. » En 1641, quatre ans avant son mariage, et pendant qu'il faisait sa cour à l'incomparable Artémice, ainsi que l'appelle Fléchier, M. de Montausier eut l'idée de lui offrir « une des plus illustres galanteries qui aient jamais été faites; « c'était *la Guirlande de Julie*, recueil de fleurs peintes sur vélin par Nicolas Robert, et accompagnées de pièces de vers composées sur chaque fleur, à la louange de la Divinité, par les beaux esprits du temps. Le frontispice du livre est une guirlande au milieu de laquelle se trouve le titre : « *La Guirlande de Julie, pour mademoiselle de Rambouillet, Julie-Lucine d'Angennes.* A la feuille suivante, il y a un zéphire qui espand des fleurs. Le livre est tout couvert des chiffres de mademoiselle de Rambouillet. Elle reçut ce présent, et même remercia tous ceux qui avaient fait des vers pour elle. Il n'y eut pas jusqu'à M. le marquis de Rambouillet qui n'en fit. On y voit un madrigal de sa façon[2]. »

De ces vers, on n'a guère retenu que le quatrain

[1] Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, 3e éd., publiées par MM. de Montmerqué et Paulin. Paris, chez Techener, 1854. t. II, art. Montausier, p. 525.

[2] Tallemant, *ibid.*, p. 523.

placé au-dessous de la violette, par Desmarets de Saint-Sorlin ; le voici :

« Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe,
« Modeste en ma couleur, modeste en mon séjour ;
« Mais si sur votre front je me puis voir un jour,
« La plus humble des fleurs sera la plus superbe. »

Parmi les madrigaux composés par M. de Montausier, nous citerons le suivant, sur *le souci* :

« Si l'on vous donne un lys, un œillet, une rose,
« Je veux vous présenter aussi
« Un triste et languissant souci.
« Le sort ne me laisse autre chose.
« Je souffre une telle douleur
« De vous offrir la moindre fleur,
« Qu'on verra dans votre couronne
« Que je deviens ce que je donne. »

Ces vers, dans le goût des sonnets de l'italien Marini, donnent bien une idée du style précieux et quintessencié qui faisait les délices de l'hôtel de Rambouillet.

Mais si la poésie était médiocre, l'écriture de ces vers était admirable ; car la guirlande de Julie ne fut pas imprimée, mais écrite de la main de Nicolas Jarry, le plus célèbre des calligraphes français. Indépendamment du frontispice qui représente la guirlande, il y avait vingt-neuf fleurs détachées et peintes à part sur vélin par Robert, et soixante-un feuillets contenant chacun une pièce de vers, écrite par Jarry avec une perfection inconnue à notre siècle, et à laquelle le burin le plus délicat ne saurait atteindre [1].

[1] Après avoir été de la bibliothèque de M. de Gaignat dans celle

Les peintures de la guirlande établirent la réputation de Robert, et le firent choisir par Gaston pour dessiner et peindre les fleurs de son jardin botanique et les animaux de sa ménagerie de Blois. Il fut employé par ce prince pendant dix années, à partir de 1650; car on voit qu'il commença, dès cette époque, à travailler au recueil d'histoire naturelle, et il le continua jusqu'à la mort de Gaston, arrivée le 2 février 1660. Le format de ce recueil est in-folio, et c'est sur vélin que Robert a peint les fleurs et les animaux. Ses peintures ont toute l'exactitude de la science, et le professeur de botanique le plus exigeant, loin d'avoir quelque chose à reprocher à l'artiste, n'aurait que des éloges à lui donner. Au point de vue de l'art, ces aquarelles sont réellement supérieures, soit par le dessin, soit par le coloris, à tout ce qui a été fait depuis dans le même genre. Chaque fleur y conserve son attitude, son caractère, la fraîcheur, l'éclat, le velouté de ses couleurs, sans que la vérité scientifique y perde rien. Il y a des mauves, des digitales, des tulipes, qu'on croirait détachées, depuis un instant, de la plante; et cependant, elles sont peintes depuis plus de deux siècles. En comparant les fleurs de Robert, avec celles plus vantées de Van Spaendonck et de Redouté, qui se trou-

du duc de la Vallière, où il fut vendu, en 1784, 14,502 livres, ce précieux ouvrage passa en Angleterre. Racheté par M. de Bure, il fait aujourd'hui partie du cabinet des estampes. En 1784, il en a été fait un *fac simile* par Didot jeune, in-8, réimprimé en 1818, in-18, avec figures coloriées.

vent dans le même recueil, il ne reste aucun doute sur l'incontestable supériorité du peintre de Gaston. Robert a placé en tête de ce recueil le portrait de ce prince, comme témoignage de sa reconnaissance. Il l'a représenté entouré d'une guirlande, composée des fleurs que son protecteur aimait le mieux. Le visage et les accessoires sont traités avec une extrême délicatesse, et cette miniature sur vélin, plus grande que les émaux de Petitot, ne le leur cède en rien pour le fini de l'exécution et pour la vérité de l'expression.

A la mort de Gaston, Colbert, qui savait apprécier tous les genres de talents, s'empressa d'attacher Nicolas Robert à Louis XIV, en le nommant peintre du cabinet du roi. L'artiste fit alors le portrait de ce monarque et celui de Colbert, de la même grandeur et dans le même genre que la miniature du duc d'Orléans. Ils eurent également un grand succès, par la nouveauté de la manière et par l'originalité de l'encadrement de fleurs qui les entourait. La figure de Colbert, si grave et si sévère, produit un assez singulier effet au milieu d'une guirlande de fleurs. Toutefois, le peintre a su adoucir la dureté des traits du surintendant des bâtiments, sans rien enlever à la ressemblance. Ces trois portraits sont encore aujourd'hui, comme un frontispice, aux premiers feuillets du recueil des fleurs peintes par Robert, et ils ne sont pas les échantillons les moins remarquables de son talent.

Cet artiste vécut jusqu'en 1684 : il travailla sans

relâche pour Louis XIV, à partir de 1660. Pendant ce laps de temps, il exécuta pour ce prince plus de trois cents dessins coloriés, tous traités de main de maître, avec la dernière perfection. Il lui était alloué cent livres pour chaque plante dessinée et coloriée à l'aquarelle sur vélin. Robert forma plusieurs élèves : une des plus remarquables fut mademoiselle Catherine Perrot, femme Oury, qui fut admise à l'Académie royale de peinture, le 30 janvier 1682, sur des miniatures représentant des fleurs et des oiseaux[1]. Elle a composé un traité de la miniature, intitulé : les *Leçons royales, par l'application des livres de fleurs et d'oiseaux de feu Nicolas Robert, fleuriste.* Ce traité, dédié à la princesse de Guémenée, a été publié dans le sixième volume de Félibien[2].

Après la mort de Robert, le recueil de plantes et d'animaux, sur vélin, fut continué, sous Louis XIV, par Joubert et Aubriet ; sous Louis XV, par mademoiselle Madeleine Basseporte ; en 1781, par Van Spaendonck ; en 1794, par P.-S. Redouté, et ensuite par d'autres artistes moins connus, quoique ne manquant pas de talent. Mais, parmi tous ces artistes, le génie et le goût naturel, la délicatesse, la magie et la vérité des couleurs assurent toujours à Nicolas Robert la première place.

Aujourd'hui, le *Recueil d'histoire naturelle* sur vélin comprend quatre-vingt-dix-huit volumes in-

[1] *Archives de l'art français*, t. II, p. 382.
[2] Éd. de Trévoux, in-12, 1725, p. 1 à CXVII.

folio : c'est une collection unique au monde [1]. Elle est déposée à la bibliothèque du Muséum, au Jardin des Plantes, et pour l'étude de la botanique elle y est convenablement placée. Mais sous le rapport de l'art, il serait désirable qu'un certain nombre de ses plus belles fleurs fût exposé dans l'une des salles du Musée du Louvre. Ce musée présente aux regards des spécimens de l'art français dans toutes ses branches, émaux, vitraux, dessins, tableaux, statues et bas-reliefs. Il y manque cependant un choix des miniatures sur vélin de Robert et de ses successeurs : leur exposition ferait connaître aux amateurs et aux artistes un des genres de la peinture française qui mérite d'être admiré publiquement, parce qu'il approche le plus de la perfection.

Indépendamment de ses aquarelles sur vélin, Nicolas Robert a laissé d'autres preuves d'un talent très-remarquable. On sait que pour répondre au désir de Colbert, qui l'avait fondée, l'Académie des sciences avait conçu le projet de travailler, dans des réunions générales, à un ouvrage sur les différentes branches des sciences naturelles. Le médecin Dodart traça un plan pour écrire l'histoire des plantes, et il voulut se servir de Robert pour les gravures qui devaient accompagner ce traité. Voici comment l'artiste s'y prit pour donner aux plantes toute

[1] J'ai dû la communication de cette précieuse collection à l'obligeance du savant M. Becquerel père, membre de l'Institut, professeur-administrateur du Muséum. M. Desnoyers, bibliothécaire de cet établissement, a bien voulu me donner toutes les explications, avec l'autorité d'une érudition aussi variée qu'étendue.

l'exactitude scientifique que l'Académie devait exiger dans leur représentation. Après avoir peint des plantes sur vélin pour le roi, Robert en retirait des dessins à la sanguine ou à la pierre noire, et il les gravait ensuite lui-même, ou les faisait graver par Abraham Bosse, et plus tard par Louis Chatillon. Ces gravures sont à l'eau-forte, « manière préférée à toutes les autres, » dit Dodart, dans le chapitre XI, intitulé : *Gravures des plantes*, parce qu'elle est plus prompte et plus aisée, et qu'elle n'a guère moins de netteté que la taille-douce, pourvu qu'elle soit bien traitée. « L'ouvrage, format atlantique, contient trois cent dix-neuf planches, dues au talent des trois artistes. Il est orné d'un frontispice, dessiné par Sébastien Leclerc et gravé par Goyton. Louis XIV, au milieu de la salle des séances de l'Académie des sciences, est entouré des membres de cette compagnie qui lui montrent leurs travaux. Par une des fenêtres, on aperçoit l'observatoire en construction. Dans une vignette des plus spirituelles, le même Leclerc a représenté de nouveau les membres de l'Académie; mais, n'étant plus contraints par le respect, ils sont groupés familièrement autour d'une table où ils travaillent à l'histoire des plantes. Le costume et l'attitude de ces personnages sont si naturels, qu'on devait, dans le temps, appliquer le nom à chacun d'eux ; c'est un charmant tableau de famille [1]... » Nicolas Robert a dessiné et gravé plu-

[1] *Biographie universelle* de Michaud, art. Nicolas Robert, par M. Dupetit-Thouars, t. XXXVIII, p. 206-209.

sieurs autres ouvrages sur la botanique, qui se recommandent par les mêmes qualités de dessin, de délicatesse et d'exactitude scientifique[1]. Colbert le protégea tant qu'il vécut, et l'artiste se fit un devoir de n'employer ses pinceaux, ses crayons et son burin que pour le service du roi, auquel il avait été attaché. Cette réserve, qu'il paraît s'être imposée, a nui à sa réputation. Comme on ne trouve ses fleurs peintes sur vélin que dans la collection du Muséum, trop peu connue, on ignore généralement le talent supérieur de cet artiste, qui doit être compté parmi les plus excellents miniaturistes que la France ait produits.

CHAPITRE XX.

Les émaux de Jean Petitot.

1640 — 1690.

Colbert ne se borna pas à encourager les travaux de Nicolas Robert et à faire l'acquisition pour le roi de ses miniatures sur vélin; il voulut également protéger un autre artiste, qui ne se distinguait pas moins par ses miniatures sur émail.

[1] En voici la liste, suivant le même article : 1° *Variæ ac multiformes florum species expressæ ad vivum et æneis tabulis incisæ*. Paris, Pailly, in-4, trente et une planches ; 2° divers oiseaux dessinés et gravés d'après le naturel; *ibid.*, *id.*, trente et une planches in-folio ; 3° divers oiseaux dessinés d'après le naturel. Paris, Van-Merle, 1673, in-folio; 4° recueil d'oiseaux les plus rares, tirés de la Ménagerie royale. Paris, G. Audran, 1676, fol. obl., vingt-quatre planches.

L'art de l'émaillerie est ancien en France : depuis le moyen âge, la ville de Limoges a été renommée pour ses émaux sur métaux. Dès le douzième siècle, on exécutait dans cette ville des vases, des candélabres, des croix et d'autres objets enrichis de ce travail. Ces émaux étaient composés d'un petit nombre de couleurs ; ordinairement, le blanc et le noir en faisaient tout l'ornement[1]. Au seizième siècle, les maîtres de Limoges poussèrent l'émaillerie jusqu'à la perfection. Toutefois, la carnation des figures laisse beaucoup à désirer, même dans leurs œuvres les plus brillantes. Ce n'est que beaucoup plus tard que Jean Toutin, orfévre de Châteaudun, Gribelin, Dubié, orfévre logé au Louvre, Morlière d'Orléans, Robert Vauquier et Pierre Chartier de Blois, réussirent à exécuter sur émail des peintures dans lesquelles les couleurs des chairs approchaient mieux de la nature. Mais il était réservé à un étranger de surpasser ces anciens maîtres.

Jean Petitot, né à Genève en 1607, d'un père sculpteur et architecte, fut d'abord destiné au métier de joaillier : il travailla longtemps aux bijoux sous la direction de Pierre et de Jacques Bordier, dont le dernier devint plus tard son beau-frère. L'émaillerie entrait alors, beaucoup plus qu'aujourd'hui, dans les ouvrages de joaillerie et de bijouterie. Il s'en faisait un commerce considérable, et Genève était renommée pour l'émail de ses cadrans de

[1] Millin, *Dict. des beaux-arts*, v° Émail.

montre. Le jeune Petitot était chargé par Bordier de préparer les émaux : dans ce travail, il s'appliquait à rechercher des couleurs brillantes et délicates. Dirigé par les conseils de Jacques Bordier, il se mit à faire des portraits sur émail ; ils y travaillaient tous les deux : Petitot peignait les têtes et les mains, Bordier les cheveux, les draperies et les accessoires. Poussés par le désir de se perfectionner dans cet art, ils se décidèrent à partir pour l'Italie, où le père de Petitot avait fait un long séjour. Nous ignorons s'ils visitèrent Rome. Mais il paraît qu'ils se fixèrent pendant quelques années en Lombardie : comme ils étaient protestants, ils parurent suspects à l'inquisition espagnole, pendant qu'ils étaient à Milan, dans l'année 1640, et ils y furent même arrêtés et mis en prison. Ils durent leur délivrance à l'intervention de Théodore de Mayerne Turquet, Génevois comme eux, premier médecin du roi Charles Ier d'Angleterre. Ce savant, qui s'occupait beaucoup de chimie, avait encouragé les ouvrages en émail que Jacques Bordier avait exécutés pour ce prince, à l'un de ses précédents voyages en ce pays. Il fit donc réclamer les prisonniers à l'ambassadeur d'Espagne à Londres, par l'un des ministres de Charles, et il obtint ainsi leur mise en liberté [1]. Ils

[1] Voyez, dans les *Mémoires inédits sur Van Dyck et Rubens*, par W.-R. Carpenter, traduits de l'anglais par Louis Hymans, Anvers, Buschenams, 1845, p. 252, la lettre de Mayerne.— Dans cette lettre, il n'est question que des deux Bordier ; mais comme Petitot était avec eux en Italie, on peut supposer qu'il avait partagé leur sort. Nous devons faire remarquer, néanmoins, que Mariette, dans son

en profitèrent pour se rendre en Angleterre. C'est là que Petitot acheva ses études dans l'art de la miniature sur émail. Grâce au laboratoire de chimie que Mayerne mettait à sa disposition, il continua ses recherches et ses expériences sur les couleurs les plus propres à la peinture en émail. Il réussit, aidé de Jacques Bordier, à trouver des nuances d'une vivacité, d'une netteté d'autant plus admirables, que l'action du feu les rendait absolument inaltérables, soit à l'air, soit à l'humidité, soit à la chaleur. Mayerne trouva ces découvertes si intéressantes, qu'il voulut les montrer au roi d'Angleterre, grand amateur des belles choses. Il lui présenta donc Petitot, et Charles I[er] fut si satisfait de ses ouvrages, qu'il lui donna un logement dans White-Hall, l'attacha à sa personne et le créa chevalier. Le bonheur de Petitot ne devait pas s'arrêter là. S'il avait trouvé le secret des plus brillantes couleurs fusibles ou vitrifiables, il lui restait beaucoup à apprendre au point de vue du dessin, et de la peinture proprement dite. C'est un art plus difficile qu'on ne le croit généralement, que celui de la miniature : il exige, indépendamment de la ressemblance dans les portraits, une grande délicatesse de touche, une finesse, une habileté de main supérieure, peut-être, à celle du peintre à l'huile, parce qu'elle s'exerce sur un très-petit espace. Petitot fut servi à souhait pour acquérir ces qualités et perfectionner celles qu'il

Abecedario, v° Petitot, t. IV, p. 117, ne croit pas que cet artiste ait voyagé en Italie.

possédait déjà. Van Dyck était alors en Angleterre entouré de tout l'éclat de la vogue et du talent. Ayant vu chez un orfévre des émaux de Petitot, et les ayant trouvés supérieurs à tout ce qui avait encore été exécuté en ce genre, il désira faire sa connaissance. Ils furent bientôt liés. Le peintre favori de Charles Ier, le grand portraitiste dont le pinceau si transparent, si harmonieux, n'a été surpassé par aucun des plus grands coloristes, admit Petitot dans son atelier, et lui fit copier ses principaux portraits, en lui conseillant d'abandonner tout autre genre, pour se consacrer exclusivement au portrait en miniature sur émail. Guidé par un tel maître, et dirigé, d'un autre côté, dans ses expériences chimiques, par le savant Mayerne, Petitot ne tarda pas à acquérir une véritable perfection dans ce genre. Le roi Charles Ier, qui aimait les arts avec passion, se plaisait à venir le voir travailler, et lui fit copier plusieurs fois son portrait d'après Van Dyck, ainsi que ceux des membres de sa famille et des principaux personnages de sa cour. On cite, comme le chef-d'œuvre de Petitot, en Angleterre, le portrait qu'il fit sur émail, en 1642, d'après Van Dyck, de la comtesse de Southampton, qui appartient aujourd'hui au duc de Devonshire.

Après la mort tragique de Charles Ier, Petitot resta attaché à Charles II, son successeur, et le suivit en France dans son exil. Lorsque ce prince remonta sur le trône d'Angleterre, il voulut remmener Petitot avec lui. Mais le long séjour que l'artiste avait fait en

France (de 1649 à 1660), la réputation qu'il s'y était acquise, et plus encore, la faveur de Louis XIV et de Colbert, le retinrent à Paris. Petitot obtint un logement dans les galeries du Louvre, et une pension du roi : il fut admis à l'Académie de peinture, et son morceau de réception fut le portrait de Louis XIV, d'après Le Brun, qui peut passer pour un de ses meilleurs ouvrages[1]. Il l'a répété plusieurs fois, et l'on peut en voir à Bologne, dans l'église Santa-Maria della vita, la reproduction faite pour le chanoine comte Malvasia, auteur de la *Felsina pittrice*, auquel Louis XIV en avait fait don.

Ainsi soutenu par ce monarque et par son ministre, Petitot ne pouvait suffire aux nombreuses demandes des plus grandes et des plus riches familles de la noblesse et de la bourgeoisie. Il travaillait toujours avec Jacques Bordier ; mais ce dernier ne faisait que les accessoires, et les parties principales des portraits étaient exécutées entièrement par Petitot. Après celui de Louis XIV, il fit ceux des reines Anne d'Autriche et Marie-Thérèse, des princes et des princesses, et de presque toutes les dames de la cour, sans en excepter les maîtresses du roi[2]. Petitot

[1] Le nom de Petitot ne se trouve pas sur la liste des académiciens rapportée, d'après les registres de ce corps, dans les *Archives de l'art français*, t. I, p. 357 et suivantes ; mais comme il était protestant et qu'il fut obligé de quitter la France, après la révocation de l'Édit de Nantes, il est probable que son nom aura été effacé des registres.

[2] Horace Walpole, *anecdotes of painting in England*, the third, ed. Londres. 1782, 4 vol. in-8, t. II, p. 234, a consacré une assez

et Bordier gagnèrent par ce travail une fortune très-considérable, et que les contemporains n'évaluaient pas à moins d'un million. Ils finirent, après l'avoir partagée, par se séparer, non qu'il se fût élevé entre eux le moindre nuage, mais parce que leurs familles, devenues trop nombreuses, exigeaient qu'ils vécussent chacun de son côté.

Petitot excellait à rendre la physionomie de ses modèles, l'expression de leurs traits, la transparence de leur carnation, l'éclat de leurs yeux, enfin ces mille petits détails qui font de ses miniatures de véritables chefs-d'œuvre. Son pinceau a de la douceur et de la suavité, sans rien enlever à la vivacité des couleurs qu'il emploie. Ces qualités sont très-difficiles à réunir dans les peintures en émail, parce que l'artiste n'est jamais sûr de l'effet que pourra produire la cuite de ses couleurs. On sait, en effet, que la peinture en émail a cela de particulier, qu'elle est exécutée avec des couleurs fusibles au feu, comme du verre, de telle sorte qu'en exposant au feu l'objet sur lequel on a peint en émail, les couleurs s'amalgament avec le fond, et forment une composition pour ainsi dire inaltérable. La grande qualité de l'émailleur, indépendamment de son talent comme peintre, doit donc consister à bien gouverner son feu, de manière à donner à ses pré-

longue notice à Petitot, qu'il a extraite de l'*Abrégé de la Vie des plus fameux peintres* : il donne cependant quelques détails intéressants qui sont de lui. — Voyez l'article que Mariette lui a consacré dans son *Abecedario*, récemment publié par M. de Montaiglon, t. IV, p. 117 et suivantes.

parations le degré de chaleur convenable pour qu'elles acquièrent toute leur beauté, par l'accord des couleurs et par l'harmonie des nuances. Petitot possédait cette qualité à un degré remarquable, car il est impossible de rien imaginer de plus brillant, et néanmoins de plus doux, de plus fondu que ses miniatures.

Il avait plus de quatre-vingts ans lors de la révocation de l'édit de Nantes, en 1690. Son âge, sa position à la cour excitèrent le zèle des convertisseurs, et Bossuet ne dédaigna pas d'essayer d'obtenir son abjuration. Mais il résista à l'évêque de Meaux, comme il avait résisté, cinquante ans auparavant, à l'inquisition espagnole de Milan. Pour le punir, on l'enferma au For-l'Évêque : il y tomba malade, et cette circonstance lui fit rendre la liberté. Il se hâta d'en profiter pour quitter la France et se réfugia à Genève ; il s'y remit au travail, et s'occupait encore de son art à quatre-vingt-quatre ans, lorsque la mort vint le surprendre à Vevay, en 1691.

Petitot doit être considéré comme un artiste éminent, et l'on peut dire de ses miniatures en émail qu'elles réunissent ce que Sénèque exigeait d'un maître : *Claudere totum in exiguo*, — « rendre bien tout dans un petit espace[1]. » Le Louvre possède une nombreuse collection de ses portraits ; ils ont été exposés longtemps dans la galerie d'Apollon ; ils

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs français*, Mariette, p. 113.

sont maintenant dans une des salles qui fait suite aux dessins des maîtres français du seizième siècle. En les examinant avec attention, il est facile de reconnaître dans ces miniatures la manière de Van Dyck; les figures de femmes surtout sont traitées avec une délicatesse infinie. Nous ignorons si Petitot a fait le portrait de Colbert : cela paraît probable, puisqu'il a peint les principaux personnages de la cour de Louis XIV : il devait d'ailleurs cet hommage au ministre qui, en le retenant en France, avait assuré sa réputation et sa fortune.

CHAPITRE XXI.

Colbert achète pour Louis XIV la collection d'objets d'art du cardinal Mazarin. — Il fait chercher dans toute l'Europe des tableaux et des statues. — *La Cène* de Paul Véronèse et autres tableaux vénitiens. — Agents de Colbert envoyés en Espagne. — Négociation en Angleterre pour acheter les cartons de Raphaël.

1661 — 1683.

A l'époque où Louis XIV recueillait ou achetait [1] les peintures, les médailles et les livres de son oncle Gaston, il se présentait une autre occasion, beaucoup plus importante, d'augmenter les collections royales. Le cardinal Mazarin était mort le 9 mars 1661, après avoir fait donation de tous ses biens à

[1] On n'est pas d'accord sur ce point. — Voyez l'article *Nicolas Robert*, de la *Biographie universelle*, loc. cit., p. 207.

Louis XIV. Mais Colbert, en conseillant, dit-on, au cardinal d'instituer le roi son légataire universel, lui avait en même temps garanti que ce prince n'accepterait pas cette disposition; ce qui arriva en effet. L'immense fortune du premier ministre fut donc dévolue à ses héritiers, et, pour la plus grande partie, au maréchal de la Meilleraie, qui avait épousé Hortense Mancini [1].

Parmi les objets précieux que laissait le cardinal, il y avait une admirable réunion d'œuvres d'art, qu'à l'imitation des grandes familles de sa patrie, il s'était plu à rassembler à Paris dans sa demeure. En 1644, il avait cherché à faire venir en France le cavalier Bernin, avec lequel il était lié depuis longtemps, pour lui faire construire son hôtel rue Richelieu, occupé maintenant par la Bibliothèque impériale. Le Bernin ayant résisté à cette invitation, François Mansart fut choisi pour donner à cet hôtel la grandeur et la dignité qu'exigeait l'habitation d'un prince de l'Église, ministre tout-puissant du royaume de France. Le Romanelli, peintre, élève de Pierre de Cortone, fut mandé de Rome et vint décorer les appartements, parmi lesquels, suivant l'usage du temps, on avait ménagé de vastes galeries. Il y en avait une au premier étage du bâtiment parallèle à celui sur la rue de Richelieu, et une autre au-dessous. Elles étaient élégamment décorées

[1] *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert*, par M. Pierre Clément, p. 93.

et renfermaient les tableaux, statues antiques, livres et autres raretés du cardinal. Sauval rapporte, dans sa description de Paris, qu'on y voyait près de cent bustes ou statues antiques en marbre [1]. Une belle gravure d'Edelinck, sur le dessin de Nanteuil, montre Mazarin assis à son cabinet, et laisse voir en perspective une de ces galeries ornée d'antiques, décorée de peintures, et garnie d'armoires remplies de livres et d'objets précieux. Bien que cette galerie soit fort spacieuse, il s'en fallait de beaucoup qu'elle pût contenir toutes les œuvres d'art que possédait le premier ministre. Il avait les chefs-d'œuvre les plus rares : l'*Antiope*, du Corrège, *la Mise au tombeau, le Repas d'Emmaüs, Tarquin et Lucrèce, le Titien et sa maîtresse*, du Titien ; *le saint Jean-Baptiste*, de Léonard de Vinci, et beaucoup d'autres. Le cardinal avait acheté ces merveilles du fameux Jabach, qui lui-même, les avait acquises en Angleterre, aux enchères publiques, après la mort de Charles Ier. Cette vente avait été faite par ordre du parlement anglais, qui, dans son puritanisme, préférait alors l'argent aux chefs-d'œuvre de l'art. On sait que la plupart des tableaux italiens de la galerie de Charles Ier provenaient du musée du duc de Mantoue, l'un des plus renommés d'Italie. Colbert, initié par son voyage à Rome, aux beautés des écoles italiennes, connaissait toute la valeur de ces admirables pro-

[1] Voyez, sur l'hôtel du cardinal Mazarin, l'ouvrage de M. Duchesne aîné, *Description des estampes de la Bibliothèque impériale* ; avertissement, p. XXIV et suivantes.

ductions de l'art. Aussi, s'empressa-t-il de conseiller à Louis XIV d'en faire l'acquisition pour ses appartements du Louvre, des Tuileries et de Versailles. D'accord avec les héritiers du cardinal, on nomma des experts, qui étaient pour la peinture : André Podesta, Pierre Mignard et Charles-Antoine Dufresnoy; et pour les bustes et les statues, les sculpteurs Valpergues et Baudouin. L'inventaire, commencé le 31 mars 1661 et terminé le 22 juillet suivant, comprenait cinq cent quarante-six tableaux originaux, dont plus de moitié des maîtres italiens; et le surplus des écoles allemande, hollandaise, française et autres. Ces tableaux furent estimés 224,576 livres. Il y avait en outre un certain nombre de copies, et deux cent quarante et un portraits de papes, depuis saint Pierre jusqu'au pape Alexandre VII, alors régnant, qui furent comptés 3,284 liv. — Les statues, au nombre de cent trente, coûtèrent au roi 50,309 livres; et cent quatre-vingt-seize bustes, la plupart antiques, 4,620 livres. Presque tous ces objets figurent maintenant au Louvre, ou dans les résidences impériales. Ils ont formé l'un des fonds les plus nombreux et les plus authentiques, qui composent aujourd'hui au Louvre le musée des antiques et la grande galerie de peinture.

L'idée qu'avait Colbert, en conseillant à Louis XIV de faire l'acquisition des raretés du cardinal Mazarin, ne lui était pas imposée par un vain désir de luxe ou d'ostentation : elle lui venait d'un goût prononcé pour les belles choses. Il aurait voulu créer à

Paris, pour la satisfaction des connaisseurs et des artistes, et pour l'instruction des étudiants, un musée, dans lequel les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, et les plus remarquables tableaux des maîtres modernes auraient été exposés à l'admiration du public. C'est dans ce but qu'il les faisait rechercher dans toute l'Europe. Il entretenait à l'étranger des agents spécialement chargés d'entrer en négociation avec les possesseurs des œuvres de l'art les plus renommées, afin de les acheter pour le roi de France. L'abbé Benedetti était, à Rome, un de ces agents : sa correspondance avec Colbert roule, le plus souvent, sur des antiques ou des ouvrages modernes qu'il engage le surintendant des bâtiments à acheter, ou dont il fait l'acquisition par son ordre. Ainsi, dans le même temps que cet abbé cherchait à décider le Bernin à se rendre en France, il écrivait à Colbert, le 13 mai 1664[1] : « J'ai fait partir les quatre statues d'argent représentant les quatre fleuves de la place Navone (du Bernin), et j'espère qu'elles auront votre approbation. Maintenant on travaille sur les modèles (au moyen du moulage) des quatre plus belles qu'il y ait dans Rome, et je prierai Votre Excellence de me faire remettre des fonds pour payer l'un et l'autre travail. » — Le 20 mai suivant, il ajoute : — « Je suis toujours en attendant quelque remise d'argent, ayant dépensé trois cent trente-huit doubles d'Espagne, pour les

[1] *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, t. IV, p. 536-7, n° VII.

quatre statues d'argent représentant la place Navone, que j'ai envoyées à Votre Excellence, avec les bagages du cardinal Chigi, et trois pièces de tapisserie. »

En même temps, l'abbé entretenait Colbert d'un projet auquel Rome elle-même se trouvait intéressée, et que Louis XIV voulait y mettre à exécution. On sait que l'église de la Trinité-des-Monts a été construite aux frais et d'après les ordres du roi Charles VIII, pendant son expédition du royaume de Naples. Les rois de France ont toujours pris cette église et les établissements qui en dépendent sous leur protection, et ils ont apporté un soin tout particulier à embellir cet édifice et à rendre ses abords faciles. Située sur le Monte-Pincio, au sommet le plus élevé de Rome, l'église de la Trinité-des-Monts était séparée de la place d'Espagne par un escarpement d'un accès trop abrupt. Colbert chargea l'abbé Benedetti de faire étudier et dessiner un projet d'escalier monumental, afin de pouvoir arriver sans fatigue de la place à l'église. Il voulut examiner lui-même le plan et le montrer à Louis XIV, avant de le faire exécuter. Nous voyons par la lettre du 13 mai 1664, que l'abbé avait envoyé ce plan par l'ordinaire de Lyon, et il prie Colbert de le faire vernir avant de le présenter au roi ; ce qui indique que c'était une peinture à l'huile.

Le 30 septembre de la même année, le même agent écrit à Colbert, « qu'il fait ses diligences pour trouver des vases d'albâtre et qu'il est en marché

pour en acheter quelques-uns de porphyre fort rares, parce qu'on ne travaille plus ce marbre[1].

La grande réputation du Bernin engageait les souverains à faire exécuter des copies ou des moulages de ses œuvres les plus remarquables. On vient de voir qu'on avait reproduit en argent, et sur un petit modèle, ses quatre fleuves qui soutiennent l'obélisque de la fontaine principale de la place Navone. Colbert fit ensuite copier ou mouler les groupes d'Apollon et Daphné et de David et Goliath, qui sont encore à la villa Borghèse, plus l'enlèvement de Proserpine et le Neptune du même artiste[2].

Ce ministre, toujours économe des deniers publics, écrivait à Benedetti, le 6 novembre 1671[3] : « J'ai reçu la lettre par laquelle vous me donnez avis que l'on pourrait à présent acheter le buste de Jupiter de maître de La Valle (c'était un amateur de tableaux, de dessins et d'antiques, dont il possédait une belle collection). J'approuve fort la pensée que vous avez de faire cette acquisition pour le roi ; mais comme il faut prendre garde de ne pas acheter cet antique plus qu'il ne vaut, il sera bon que vous confériez sur ce sujet avec M. Errard (directeur de l'Académie de Rome), qui l'examinera et en fera le prix ; et ensuite vous pourrez le payer des deniers qui sont entre vos mains. »

[1] *Id.*, *ibid.*, p. 538.
[2] Lettre de l'abbé Benedetti à Colbert, du 8 décembre 1665; *ibid.*, p. 540.
[3] *Ibid.*, p. 579, n° 35.

Le duc de Créquy, ayant été envoyé comme ambassadeur, extraordinaire pour exiger du pape réparation des insultes commises par la garde corse contre les gens de l'ambassade de France, Colbert le chargea d'obtenir du duc de Parme la cession du magnifique groupe antique, connu sous le nom de *Taureau Farnèse*, qui était alors l'un des principaux ornements du palais de ce nom à Rome. On sait qu'il est maintenant au musée Borbonico de Naples; les Bourbons de ce pays ayant hérité, dans le siècle dernier, des biens de la famille Farnèse. Peut-être, cette négociation aurait-elle réussi avec un autre ambassadeur; car le duc de Créquy ne paraît avoir apprécié cette merveille de l'art que par son poids, de la même manière que Mummius estimait les bronzes de Corinthe. On en jugera par la lettre suivante qu'il adressait à Colbert le 25 novembre 1664[1]. — « Il y a trois choses à considérer au dessein que vous me mandez que le roi a d'avoir le Taureau Farnèse. Premièrement, la volonté de M. le duc de Parme, dont je ne doute point qu'on ne dispose aisément. Ensuite, le consentement du pape pour le transport, que l'on aura peut-être peine à obtenir; et, en dernier lui, la difficulté, ou plutôt l'impossibilité qu'il y aura à transporter une masse si haute, si vaste, chargée de tant de figures, et si pesante que vingt canons de batterie ne pèsent pas assurément davantage. Cela étant, imaginez-vous quelle machine il faudrait pour

[1] *Ibid.*, p. 547, n° XIII.

la remuer, et s'il y a apparence qu'on pût charger sur un vaisseau une pièce si embarrassante. Afin toutefois de ne manquer à rien de ce que je dois, je ferai toutes les diligences possibles, et n'oublierai quoi que ce soit au monde pour essayer de faire réussir le dessein de S. M., et je vous en rendrai soigneusement compte. Seulement, je vous dirai en passant que M. le duc de Parme a d'autres pièces d'une aussi grande réputation que celle-là, et qui seraient beaucoup plus faciles à transporter. Cependant, je vous suis infiniment redevable de la faveur que vous me faites en tâchant de me donner occasion de m'acquérir en cela quelque mérite auprès de S. M. »

Soit que le duc de Parme n'ait pas voulu consentir à céder le Taureau Farnèse, soit que le pape se soit refusé à le laisser sortir de Rome, ou que Louis XIV ait été effrayé, comme son ambassadeur, de la difficulté de transporter en France cet énorme bloc de marbre, toujours est-il que cette négociation n'eut pas d'autre suite. La dépêche du duc de Créquy, incapable d'apprécier le mérite de ce chef-d'œuvre de la statuaire antique, montre bien que Colbert avait raison d'entretenir à l'étranger des agents d'un goût exercé, tels que l'abbé Benedetti, pour chercher et acquérir des objets d'art.

Indépendamment de cet ancien agent de Mazarin, Colbert en entretenait un autre, avec lequel il traitait les affaires les plus délicates, et qui demandaient la plus grande discrétion : c'était l'abbé de Bour-

lemont, résidant également à Rome. Voici ce que Colbert lui écrivait le 11 avril 1669[1]. — « J'ai reçu la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire. J'ai été très-aise d'apprendre qu'il y ait quelque apparence de pouvoir acheter les statues de la vigne (villa) du prince Ludovisio; et comme les occasions de faire de semblables achats ne se rencontrent pas toujours, et qu'il est bon d'en profiter pour les maisons royales, je vous prie de vous appliquer avec soin à en conclure le marché à un prix raisonnable. Pour cet effet, comme je ne doute pas que le sieur Errard ne soit à présent délivré de la fluxion qui lui était restée de sa maladie, et qu'il ne soit en état d'agir, il sera bon que vous confériez, s'il vous plaît, avec lui et le sieur Girardon (le sculpteur alors à Rome), tant sur la beauté de ces statues que sur leur prix, et même que vous preniez sur le tout les avis de M. le cavalier Bernin. — Vous me ferez aussi un singulier plaisir de me mander en quoi consiste le palais dudit prince Ludovisio, combien il peut coûter, tant pour l'achat en l'état où il est à présent que pour l'achever de tout point. Mais il importe beaucoup, qu'en prenant cet éclaircissement, vous observiez de ne faire aucune démonstra-

[1] *Ibid.*, p. 566. — Dans la liste des ambassadeurs et des ministres de France à Rome, donnée par l'*Annuaire*, publié en 1848, de la Société de l'Histoire de France, Renouard, p. 198 et suiv., l'abbé Benedetti figure, sous le nom de Benedicti, comme chargé d'affaires en 1664, et l'abbé de Bourlémont, en cette même qualité, en 1665.

tion que le roi ait envie de l'acheter, afin que l'on ne puisse pas s'en prévaloir pour le vendre plus cher. » — On voit avec quelle prudence Colbert savait agir, et combien il était, en toutes choses, économe des deniers de l'État.

Il paraît qu'il voulait faire l'acquisition de la villa Ludovisi pour y établir, soit l'ambassade, soit l'Académie de France à Rome. C'eût été pour cette école une magnifique habitation, mais moins belle que la villa Medici, qu'elle occupe depuis le commencement de ce siècle. Quant à l'ambassade de France, elle manque encore aujourd'hui d'une résidence digne de la grande nation qu'elle représente, et qui soit en rapport avec l'importance des autres établissements que la France possède dans la ville éternelle[1]. La villa Ludovisi, qui appartient actuellement au prince Piombino, duc de Sora, de la maison Buoncompagni, a été créée sous le pontificat de Grégoire XV, par le cardinal Lodovico Ludovisi, neveu du pape. Le palais principal, construit sur les plans du célèbre Dominiquin, est remarquable par ses belles proportions. Le Nôtre, dans le voyage qu'il fit à Rome en 1679, en dessina les jardins, qui sont très-variés et très-agréables. Cette villa renferme une superbe collection de bustes, de statues et de bas-reliefs antiques, dont Winckelmann a donné la description dans son Histoire de l'art du dessin. Mais

[1] L'ambassade de France à Rome occupe, à titre de location, une partie du palais Colonna, sur la place des Saints-Apôtres.

ce qui attire les étrangers à la villa Ludovisi, c'est la fameuse fresque du Guerchin, l'Aurore sur son char, traîné par quatre vigoureux coursiers de différentes couleurs; et, dans un appartement au-dessus, une autre fresque, du même maître, représentant la Renommée, et à côté des compositions du Dominiquin, de Paul Brill et des Zuccheri. Colbert n'avait pas tort, on le voit, de vouloir acheter cette villa, l'une des plus belles de Rome, avec ses jardins de près d'un mille d'étendue[1]. Il tenait beaucoup à ce projet : on lui avait proposé le palais du cardinal Antoine Barberini; mais il répondait, le 7 mars 1670, au duc de Chaulnes, envoyé à Rome : — « J'ai été bien aise de voir, par la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire, que le soin que le sieur Errard a pris de faire copier les tapisseries de Raphaël (au Vatican), ait votre approbation. Je vous avoue que je crains fort que nous ne perdions ce pauvre homme, parce que j'aurais beaucoup de peine à trouver un sujet aussi bon que celui-là pour mettre à sa place ; à l'égard des tableaux, figures et bustes qui sont dans le palais de M. le cardinal Antoine (Barberini), lorsque vous les aurez vus, et que ledit M. Errard m'en aura envoyé un mémoire, en cas qu'il y ait quelque chose qui plaise à S. M., je ne manquerai pas de vous le faire savoir. — Je sais bien que la situation du palais de ce cardinal n'est

[1] Voyez, dans Nibby, Roma nell' anno MDCCCXXXVIII, parte seconda moderna, t. II, p. 938 et suiv., la description de la villa Ludovisi.

pas belle ; je parlerai au roi de celui du prince Ludovisio : mais je dois vous dire que S. M. n'a pas voulu entendre jusqu'à présent à une acquisition de cette nature. » — Il écrit de nouveau le 15 mars au même envoyé : — « J'ai reçu le plan du palais du prince Ludovisio, je n'ai pas manqué aussitôt de rendre compte au roi de la proposition que vous me faites de l'acheter; mais quoique je n'y aie pas trouvé S. M. disposée, comme la beauté des statues et des antiques qui sont dans ce palais et sa vigne pourraient l'y convier, s'il y avait quelque apparence de pouvoir traiter du tout à bon marché, j'écris au sieur Errard d'examiner soigneusement ce palais, et tout ce qui est dedans, et de mander le prix que l'on en pourrait donner ; après quoi, j'écrirai à Mgr l'archevêque de Toulouse, à Madrid, pour voir s'il s'en pourra accommoder directement avec ledit prince. » — Colbert revient encore sur ce même sujet dans une lettre du 21 mars, même année, au même envoyé[1]. Nous ignorons les motifs qui firent abandonner ou manquer ce projet d'acquisition, dont on ne trouve plus d'autres traces dans la correspondance de ce ministre avec les ambassadeurs près le saint-siége. Mais il est regrettable que la villa Ludovisi ne soit pas devenue, ainsi que Colbert le désirait, un des établissements français de Rome.

A Venise, Colbert faisait également chercher

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 569, 570, 571, n° XXVIII.

pour Louis XIV les plus belles œuvres des maîtres de la couleur. Il y entretenait le peintre Podesta, celui-là même qui fut choisi comme l'un des trois experts des tableaux du cardinal Mazarin. En outre, P. de Bonzy, évêque de Béziers, ambassadeur du roi à Venise, qui paraît avoir été un assez bon connaisseur, faisait tous ses efforts pour trouver des tableaux dignes de figurer au Louvre ou à Versailles. Voici ce qu'il écrivait à Colbert, de Venise, le 12 mai 1663[1] : — « Les trois tableaux que l'on a proposés au roi sont assurément très-estimés, et je vous en donne présentement quelque information.

« *La Cène de Notre-Seigneur*, qui est dans le réfectoire des Servi, est certainement une pièce rare, originale de Paul Véronèse, et propre à mettre dans une salle ou salon à faire des fonctions royales. M. l'abbé Butti en a les mesures. Je vis ce tableau quand j'arrivai ici, sans être connu, et j'ose vous assurer, d'après l'avis des bons connaisseurs, que c'est une belle chose ; mais j'y trouve quelques difficultés qu'il est nécessaire de vous mander, avant de le faire marchander.

« Ce tableau est fait avec une certaine farine comme plâtre, dont ce peintre s'est servi dans la plupart de ses ouvrages. Il paraît dangereux à se gâter en roulant la toile, et quelques princes ont eu scrupule à l'acheter pour cela. Mais M. Podesta dit qu'il en a porté de pareils sans aucun accident ; et

[1] *Ibid.*, p. 526, n° I.

plusieurs intelligents en cet art assurent, qu'avec un peu de soin, on peut l'emporter, sans rien craindre, par terre; la seule humidité de la mer pouvant lui faire tort. Vous saurez aussi qu'il est en trois pièces, et qu'elles sont attachées ensemble avec de petits clous, avec quelque distance de quatre doigts entre une toile et l'autre, où les bons moines ont mis des morceaux de bois qu'ils ont fait peindre. M. Podesta ne fait pas cas de cela, parce qu'il trouve que le tableau étant en trois pièces, il sera plus aisé à rouler, et, qu'à Paris, on ajustera tout imperceptiblement, ne se rencontrant point de visages dans ces séparations. M. le duc de Modène a voulu donner autrefois de ce tableau dix mille ducats. M. le marquis de la Fuentès l'a marchandé aussi; mais les moines sont déterminés à ne le point bailler à moins de dix mille ducats, et cinq cents ducats pour en faire une copie, pour laquelle il faut trois mois de temps. Pour celui-ci, il n'y a aucune diligence à faire pour le prix : il faut le prendre ou laisser.

« Si le roi voulait qu'on tentât d'avoir *la Cène* de Paul Véronèse, qui est dans le réfectoire de Saint-Georges-Majeur, Sa Majesté serait assurée d'avoir un chef-d'œuvre, l'ouvrage le mieux conservé de ce peintre, et la plus belle chose qui soit au monde, tant dans le nombre des figures que dans la manière. Il est de beaucoup plus grand, et le prix serait pour le moins du double. Les moines n'ont jamais voulu le vendre; mais on pourrait le tenter dans cette

conjoncture, où la république a besoin d'argent, et que les moines lui en doivent.

« *L'Alexandre* de Paul Véronèse est fort estimé : il serait propre pour le cabinet du roi. Il est chez un sénateur où je ne puis aller, et je ne puis en parler que par relation des intelligents qui le vantent fort. J'apprends qu'on ne l'aura pas à moins de mille pistoles ; mais c'est une très-belle pièce.

« *La Vierge avec les douze apôtres*, de la main du Titien, est un original estimé : il n'y point d'anges, comme porte le Mémoire de l'abbé Butti. Ce tableau serait propre pour une chapelle du roi ; il est dans la cathédrale de Vérone ; on dit que c'est une très-belle pièce, mais non des quatre plus belles qu'ait faites le Titien. On en demande dix mille ducats et la copie. J'ai envoyé en faire une offre médiocre sous main. L'évêque doit être ici au premier jour, et comme il est le maître aussi de *l'Alexandre*, on verra ses sentiments avec toutes les précautions nécessaires pour ne découvrir pas que c'est pour le roi.

« Voilà, monsieur, tout ce que je puis vous mander sur ces trois tableaux, sur lesquels vous me donnerez vos ordres ; car il est impossible de pouvoir conduire un marché avec avantage sans pouvoir conclure, puisque c'est la première chose que demandent ceux qui veulent vendre, outre que tous veulent la copie, qui demande du temps, et ne la veulent pas laisser commencer qu'ils ne soient assurés d'avoir leur argent.

« Pour le cabinet du roi, on trouverait des tableaux d'honnête grandeur, originaux et estimés, à assez bon compte, si on savait l'intention précise, et qu'on eût autorité de conclure; car les occasions échappent. M. Podesta s'y connaît par excellence : pour la fidélité, je crois que le roi peut s'y reposer; car ceux de qui je me suis fait informer sous main, m'ont toujours dit les mêmes choses que lui, et je n'omettrai aucune diligence pour l'épargne et le contentement de Sa Majesté. »

Colbert n'était pas encore disposé à autoriser l'évêque de Béziers à conclure, ainsi qu'il le demandait, avec les possesseurs des tableaux qu'il désirait acquérir. Il lui répondit le 15 juin 1663[1] : « .... J'ai rendu compte au roi de tous les tableaux de Paul Véronèse et du Titien, que l'on pourrait acheter; mais comme le prix en est fort grand, et que nous sommes à présent accablés d'une infinité de dépenses pressantes auxquelles il faut nécessairement pourvoir sur-le-champ, si vous pouviez couler le temps pendant cinq ou six mois, en entretenant les particuliers auxquels ces tableaux appartiennent dans l'espérance que l'on s'en accommodera, je vous ferais alors remettre l'argent nécessaire pour les acheter. » — Le 20 juillet suivant, Colbert écrivait de nouveau : — « Il est vrai que si vous aviez eu un fonds entre les mains, il eût été bon, dans le dessein que le roi a d'orner ses maisons, d'acheter

[1] *Ibid.*, p. 531, n° II.

les tableaux qui se sont vendus depuis peu à Venise ; mais il ne nous a pas été possible jusques à présent de songer à faire cette dépense, Sa Majesté en ayant tant d'autres à soutenir, et particulièrement dans la conjoncture des affaires de Rome, par l'opiniâtreté des parents et ministres du pape, qui persistent dans leurs premiers sentiments. Mais j'espère de vous remettre de l'argent à la fin de cette année, afin que vous puissiez profiter de l'occasion d'acheter d'autres tableaux ; et cependant, je vous conjure de vous servir de votre adresse pour tenir en haleine ceux avec lesquels vous êtes entré en quelque sorte en marché, vous assurant, monsieur, que vous serez en état alors de vous dégager honnêtement des paroles que vous aurez données. »

Se conformant à ces instructions, M. de Bonzy avait poursuivi la négociation entamée avec les Servites, à l'effet d'obtenir la cession du tableau de Paul Véronèse, *la Cène*, maintenant au Louvre, que nous connaissons ici sous le nom de *Repas chez Simon le Pharisien*. Mais il fallait la permission du sénat de Venise, et, de plus, on devait attendre le temps nécessaire pour en faire exécuter une copie, que les moines voulaient garder. A force d'adresse et de persévérance, l'évêque de Béziers parvint au but qu'il voulait atteindre, à des conditions qu'il n'aurait pas osé espérer. Après avoir obtenu des Servites la vente de ce tableau moyennant dix mille ducats et cinq cents pour la copie, l'ambassadeur s'était adressé au gouvernement de la république,

d'après les ordres de Colbert, et avait demandé la permission, pour ces religieux, de céder au roi ce chef-d'œuvre. — « Le sénat m'a fait savoir, écrit l'évêque à Colbert, le 5 juillet 1664 [1], dans l'aparté qu'il vient de m'envoyer sur les autres affaires courantes, dont vous serez informé par la dépêche que j'écris à Sa Majesté, qu'il me le fera apporter pour l'envoyer au roi, la république étant ravie d'en faire un présent à Sa Majesté. Je ne sais si ces messieurs ont cru qu'elle ne l'accepterait pas, et que ce tableau par là ne sortirait pas de Venise ; ou si, en en effet, comme j'estime qu'il faut croire, elle veut généreusement le donner au roi, qui ne manquera pas d'occasions de s'en revancher à l'égard de la république. S'il l'accepte, vous aurez agréable de me faire savoir comme j'en dois user, et par quelle voie et de quelle façon je vous le devrai faire tenir. »

Louis XIV, inspiré par Colbert, n'eut garde de refuser ce précieux cadeau. Il s'empressa sans doute de répondre à cette gracieuseté du sénat vénitien, en offrant à la sérénissime république des œuvres de l'art français ; peut-être des tapisseries des Gobelins. Mais nous n'avons rien trouvé dans la correspondance de Colbert qui puisse corroborer cette supposition, basée uniquement sur le caractère de Louis XIV et sur celui de son ministre. Nous ne connaissons pas davantage les détails relatifs au trans-

[1] *Ibid*, p. 531.

port de *la Cène* de Paul Véronèse, non plus que la date précise de son arrivée à Paris.

Plus tard, en 1672, nous voyons [1] M. le comte d'Avaux, alors ambassadeur à Venise, engager Colbert à faire l'acquisition d'un tableau du Titien, de vingt-cinq pieds de hauteur sur environ huit pieds de largeur, qui était à vendre dans un couvent, à Santa Maria de Serravalle, à deux petites journées de Venise. — « La Vierge y est peinte dans une gloire et environnée d'anges; Notre-Seigneur est dans l'éloignement, sur le bord de la mer, qui appelle saint Pierre et saint André, et des pêcheurs qui s'efforcent de tirer le filet de l'eau. Sur le devant sont les deux mêmes saints debout, et dont la figure est plus grande que le naturel, en action de prier la Vierge. » — Le comte d'Avaux engageait Colbert à consulter Mignard, qu'il présumait devoir connaître ce tableau, pour l'avoir vu pendant son séjour à Venise; et il se proposait de le faire examiner par M. Cochin, peintre français, qui se trouvait alors dans cette ville. Malgré ces recommandations, il ne paraît pas que ce tableau ait été acheté pour Louis XIV. Mais cette correspondance montre qu'il entrait dans les instructions données par Colbert aux ambassadeurs de ce prince, de rechercher les œuvres des maîtres et d'en proposer l'acquisition, lorsqu'elles étaient jugées dignes de figurer dans le cabinet du roi.

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, *ibid.* p. 588, n° XLI.

Il n'y a rien d'étonnant à voir les agents de Colbert et les ambassadeurs à Rome et à Venise, signaler à ce ministre les ouvrages de l'art antique ou moderne qui étaient alors à vendre dans ces villes. Depuis François I[er], les rois de France se sont constamment efforcés de se procurer en Italie les statues et les tableaux les plus remarquables. Mais Colbert ne bornait pas ses investigations à l'Italie : il voulait aussi faire entrer dans la collection du roi des œuvres de l'École espagnole, à peu près inconnue en France à cette époque. Dans ce but, il avait envoyé en Espagne MM. Blanchard et Cusat, avec ordre de faire un choix parmi les tableaux espagnols, italiens et flamands qui se trouvaient à vendre à Madrid. Une lettre, adressée à Colbert le 28 septembre 1672, par le duc de Villars, ambassadeur en Espagne, fait connaître que ces agents ne voulurent pas donner de ces tableaux le prix qu'on en demandait, Ils n'en avaient choisi que vingt-quatre ou vingt-cinq ; et encore, dans ce petit nombre, il y en avait quelques-uns des plus beaux de retouchés. Néanmoins, ils en avaient offert trente mille écus, ce qui était une somme considérable. La dépêche du duc de Villars apprend que la plupart de ces tableaux étaient venus d'Angleterre : ils avaient sans doute appartenu au roi Charles I[er], dont la galerie fut vendue, ainsi que nous l'avons dit, de 1650 à 1653, par ordre du Parlement anglais. Au nombre de ces tableaux, se trouvait un *Mercure* du Corrège, que les agents de Colbert prisaient six mille livres, tandis que l'ad-

mirante espagnole en offrait dix mille écus. Cette négociation ne produisit donc aucun résultat, et les agents de Colbert rentrèrent en France sans avoir fait aucune acquisition à Madrid.

Une tentative faite en Angleterre ne fut pas plus heureuse. On sait qu'après avoir été mis en vente, par ordre du Parlement, comme faisant partie de la collection d'objets d'art de Charles Ier, les cartons de Raphaël, qui ont servi de modèles aux fameuses tapisseries ordonnées par Léon X, avaient été rachetés par Cromwell et placés à Hampton-Court. Après le retour de Charles II, Colbert, informé de l'existence de ces cartons au nombre de sept, résolut de les acheter, et fit offrir au roi, par Barillon, ambassadeur de France à Londres, de consentir à cette acquisition. Ce prince, qui n'avait pas pour les arts le goût de Charles Ier, n'avait fait aucune objection à ce marché, car il ne comprenait pas la beauté de ces chefs-d'œuvre. Malheureusement, la négociation fut ébruitée, et le comte de Danby, premier lord de la Trésorerie, se faisant l'organe des plaintes des connaisseurs, détermina le roi à revenir sur sa promesse. Les cartons de Raphaël sont donc restés en Angleterre, et le peintre Richardson, se livrant à tout son enthousiasme pour l'art, a pu dire, en parlant de ces chefs-d'œuvre : « Puissent ces cartons rester à cette place, à l'abri de toute altération, aussi longtemps que la nature des matériaux le permet ; puisse même un miracle s'opérer en leur faveur, comme ils sont eux-mêmes un des plus grands exemples

du pouvoir donné par la Divinité à un mortel, pour enfanter un si merveilleux ouvrage [1] »

CHAPITRE XXII.

Michel Jabach, de Cologne, grand amateur de peinture ; — Ses tableaux et ses dessins achetés par Colbert pour Louis XIV.

1666—1671.

Si Colbert n'avait rien acheté en Espagne ni en Angleterre, il venait de trouver à Paris une occasion très-favorable d'enrichir les collections du roi, dont il avait heureusement profité. Il y avait alors, dans cette ville, un riche banquier, originaire de Cologne, qui poussait l'amour des belles choses jusqu'à compromettre son immense fortune. Michel Jabach était, selon les termes d'un contemporain, « l'un des plus fameux curieux de cette époque. » Enrichi par toutes sortes de spéculations, et probablement par ces négociations de traites, bons au comptant et autres valeurs du Trésor, qui avaient également fait la fortune de Fouquet et de Mazarin, il dépensait ses énormes revenus, et même ses capitaux, en objets d'art, en constructions à Paris et à Cologne, et en décorations intérieures de ses somptueuses habitations.

[1] *Le Beaux-Arts en Angleterre*, par Dallaway, ouvrage publié par Millin, t. II, p. 256, note. — Voyez aussi M. de la Borde, la *Renaissance des arts à la cour de France, peinture*, p. 969.

Nous avons dit qu'à la vente des tableaux de Charles Ier d'Angleterre, Jabach en avait acheté pour plus de cent trente mille livres, et qu'il avait cédé, quelques années après, les plus beaux au cardinal Mazarin. Mais il en avait beaucoup d'autres provenant de diverses origines : il en faisait chercher partout, et particulièrement en Italie : comme il n'était pas moins amateur de dessins que de peintures, il avait réuni plus de cinq mille dessins des maîtres de toutes les écoles. Il s'était fait bâtir à Cologne, sur les plans de l'architecte français Jacques Bruant, une magnifique habitation, qui existait encore en 1792, et y était connue sous le nom de Jabachishehaus [1]. Nous ignorons si cette maison est encore debout; le plan en a été gravé par Marot et inséré dans son volume des Bâtiments, in-4° [2].

A Paris, Jabach occupait, rue Saint-Merry, l'hôtel qui porte encore aujourd'hui son nom, et il y avait entassé un grand nombre de tableaux, de dessins et d'autres curiosités.

Il ne se bornait pas à faire collection de ces raretés; il encourageait et soutenait les artistes, et leur faisait des commandes pour sa galerie. Charles Le Brun composa pour lui des cartons de tapisseries [3],

[1] *Voyage sur le Rhin*, 1792, t. I, p. 101, cité par M. Dussieux, dans son ouvrage des *Artistes français à l'étranger*, in-8, 1856, chez Baudry, p. 34, note.

[2] *Abecedario* de Mariette, article Bruant (Jacques), t. I, p. 195-196.

[3] Lépicié, *Vies des premiers peintres du roi*, 1752, in-12, t. I, p. 20; *Vie de Le Brun*, par Desportes.

que Jabach fit sans doute exécuter, mais dont nous ne connaissons pas les sujets. Le Brun peignit ensuite le portrait de Jabach et ceux de toute sa famille, dans le même tableau [1]. — « Jabach y est représenté assis dans un fauteuil, et montrant de la main le buste de Minerve, ainsi que plusieurs autres attributs des arts épars çà et là. Sa femme, vêtue de ses plus beaux habillements, est assise à sa gauche ; elle tient dans ses bras un enfant à la mamelle, qui repose sur un coussin de velours rouge ; la vie respire dans tous les traits de cet enfant. La mère a près d'elle sa fille, âgée de dix ans, dont la contenance et la pâleur annoncent qu'elle n'est pas en bonne santé. A sa droite, est une autre fille, un peu plus jeune, sur le visage de laquelle brillent la joie et le contentement. Un petit garçon de quatre ans, placé sur un plan inférieur, s'agite sur un cheval de bois, et semble regarder d'un air curieux ce qui se passe dans la chambre. Le peintre Le Brun est assis dans l'enfoncement devant son chevalet ; il a la tête tournée de côté, et est occupé à peindre. L'ensemble de ce tableau est du meilleur effet ; la beauté du coloris, l'expression des figures, leur distribution, la vérité des draperies, tout y est frappant, tout y intéresse [2]. »

Sébastien Bourdon travailla aussi pour Jabach : « il fit pour lui deux tableaux, chacun de huit pieds de

[1] Lépicié, *Vies des premiers peintres du roi*, ibid.

[2] *Voyage sur le Rhin*, loc. cit. — Ce tableau est aujourd'hui au Musée de Berlin.

longueur, sur cinq de hauteur. L'un représente l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem; et l'autre, un portement de croix. On y voit la fécondité de son génie à varier des sujets traités si fréquemment, et on y trouve un agréable accompagnement de paysages, où il n'excellait pas moins que dans les autres parties de la peinture. Ensuite, par l'entremise de M. Jabach, il fit pour la ville de Cologne un tableau de douze pieds de hauteur sur huit de largeur, et y représenta, comme dans le temps de la passion, les bourreaux qui viennent d'attacher le Sauveur à la croix, la lèvent pour la planter [1]. »

Jabach, selon le témoignage de de Piles, dans son *Cours de peinture*, était des amis de Van Dyck, qui, dit-il, lui a fait trois fois son portrait. De Piles tenait même de Jabach des détails curieux sur la manière dont ce grand artiste traitait les portraits [2].

Suivant Mariette [3], le tableau de Rubens, qu'on voit à Cologne dans la paroisse de Saint-Pierre, avait été ordonné par Michel Jabach, et donné par lui à cette église.

Il faisait aussi exécuter des copies des principaux maîtres italiens. Félibien rapporte [4] qu'il fit choix de

[1] *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture*, Dumoulin, 1854, t. I, p. 94.

[2] *Histoire des peintres de toutes les écoles*, par M. Charles Blanc, article Van Dyck, 167e livr., p. 15, chez Renouard.

[3] *Abecedario*, t. III, p. 1-2, vº Jabach (Gérard-Michel), petit-fils du Michel dont nous parlons.

[4] T. IV, p. 309, dans ses *Entretiens sur les vies des plus excellents peintres*, éd. de Trévoux, 1725.

Louis Boulogne, très-habile à imiter les anciennes peintures, pour lui faire copier un tableau représentant un Parnasse, avec Apollon et les neuf Muses. L'original est de Perino del Vaga, et d'une grandeur fort médiocre. Mais Boulogne s'étudia si bien à choisir un fond de bois ancien et pareil à celui de l'original, et à donner à ses couleurs des teintes qui eussent un air antique, qu'il était presque impossible de discerner l'original d'avec la copie.

Jabach encouragea la publication faite par La Guertière, peintre d'ornements, des gravures des arabesques dont Raphaël a orné les loges du Vatican. Ces gravures lui furent dédiées. Mais malheureusement elles ne contiennent pas toutes les arabesques de Raphaël; et Mariette[1] regrettait que le tout n'eût pas été gravé par un artiste si propre à faire sentir l'élégance et la grâce de ces riches compositions.

Nous avons dit que Jabach était parvenu à réunir un grand nombre de dessins de maîtres. Il en possédait, notamment, du Titien, d'Annibal et d'Augustin Carrache, et de quelques paysagistes de leur école, tels que le Gobbo, le Viole, Francisque Bolognese, dont il est fort difficile de faire la distinction dans la gravure, parce que, d'après le jugement de Mariette[2], il n'y a guère que la touche qui puisse aider à distinguer les différentes manières dans le paysage, et qu'elle n'est pas toujours rendue exactement dans

[1] *Abecedario*, v° La Guertière, t. III, p. 42.
[2] *Id.*, v° Caracci, t. I, p. 323.

la gravure. Il en avait aussi d'André del Sarto, de Perino del Vaga, de Jules Romain, du Guerchin, du Corrège, de Pierre de Cortone, du Poussin et d'autres. Vers 1666, Jabach fit graver les planches de ces dessins. Il employa à ce travail plusieurs peintres et dessinateurs, entre autres les deux frères Michel et Jean-Baptiste Corneille, Pesne, Massé et Rousseau le paysagiste, qui a peint des perspectives. Ce recueil, connu sous le nom de cabinet Jabach, forme un gros volume in-folio, très-intéressant à étudier[1].

Avec toutes ces dépenses, Jabach avait fort compromis sa fortune : il se trouva dans la dure nécessité, pour un amateur, de se défaire de ses collections. Mais elles étaient si nombreuses et si bien choisies, qu'il n'y avait réellement que le roi qui fût assez riche pour les acheter. Jabach n'hésita pas à les lui offrir ; il en fit lui-même un inventaire[2], qu'il adressa à M. du Metz, trésorier du casuel, afin que celui-ci le proposât au roi, ou plutôt à Colbert.

M. du Metz était, en effet, selon l'expression consacrée alors, à Colbert. Il avait été son premier commis, et son goût pour les arts l'avait fait choisir par ce ministre pour discuter, avec les principaux fondateurs de l'Académie de peinture et de sculpture, les détails des statuts qui devaient établir et régler

[1] Voyez au cabinet des estampes, nos 24 à 25.

[2] Voyez introduction, par M. Frédéric Villot, à la *Notice des tableaux du Louvre,* première partie, écoles d'Italie et d'Espagne, Paris, 1852, p. XXII.

définitivement cette compagnie. Par ordre de Colbert, il avait pris part, avec Le Brun, à l'organisation de la manufacture des meubles de la couronne, aux Gobelins. Il était lié avec Errard et Testelin, et il avait rendu de si grands services à l'Académie, qu'elle lui avait offert la place de directeur : mais il avait refusé cet honneur, se réduisant à la position de simple amateur[1]. Jabach ne pouvait donc mieux s'adresser qu'à M. du Metz, pour lui servir d'introducteur auprès du surintendant des bâtiments.

Jabach avait estimé ses tableaux, ses dessins, ses bijoux, ses bronzes, bustes, planches gravées, à la somme totale de 581,025 livres[2]. Colbert trouva cette évaluation très exagérée. On nomma un expert qui réduisit les prix de la manière suivante :

2,631	dessins d'ordonnance	collés, à 60 liv.	157,860 liv.
1,516	id.	non collés, à 10 liv. . . .	15,160
1,395	id.	de figures, à 3 liv.	4,185
101	tableaux pour.		103,634
		Total. . . .	280,839 liv.

Mais cette estimation fut encore réduite; car l'ordonnance de payement, en date du 29 mars 1671, nous apprend que les 101 peintures et les 5,542 dessins livrés au cabinet, suivant les ordres de Colbert, ne coûtèrent au roi que deux cent mille livres[3].

Jabach avait conservé autant de tableaux qu'il en

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture*, t. II, p. 75, 76, 80, 97, 98, 110-111.

[2] Introduction à la *Notice des tableaux du Louvre*, *ut suprà*, p. XXIII.

[3] *Id.*, *ibid.*

avait vendus à Louis XIV : il garda même encore une assez grande quantité de dessins qu'il n'avait pas fait figurer sur son inventaire, et qui, suivant Mariette, n'étaient pas les moins beaux. Ils furent retrouvés, en 1721, par Gérard-Michel Jabach, son petit-fils, dans la maison paternelle, l'hôtel de la rue Saint-Merry, et vendus plus tard en Hollande. « Zanetti qui se trouvait à Paris, ajoute Mariette[1], lorsque Jabach fit la découverte des dessins qui avaient appartenu à son aïeul, ne s'oublia pas et prit pour lui ce qui était de meilleur. »

Quoi qu'il en soit, la collection des dessins de Michel Jabach, acquise par Colbert, forme encore aujourd'hui un des fonds les plus importants du Louvre ; et les cent un tableaux comprennent des œuvres fort remarquables, qui font l'ornement des galeries du Musée de peinture.

CHAPITRE XXIII.

Colbert établit au Louvre un musée de tableaux dans la galerie d'Apollon et dans sept autres salles. — Louis XIV visite cette exposition, ainsi que la bibliothèque royale, le cabinet des médailles et des pierres gravées.

1664 — 1682.

Lorsque Colbert fut nommé surintendant des bâtiments, en 1664, le nombre des tableaux exis-

[1] *Abecedario*, v° Jabach (Gérard-Michel), t. III, p. 4?2.

tant dans les diverses résidences royales ne s'élevait pas à deux cents : à sa mort, en 1683, il montait à plus de deux mille, et les acquisitions qu'il avait faites comprenaient des œuvres de premier ordre. C'est ainsi que Colbert sut répondre aux intentions du souverain qui voulait encourager les arts, et faire du Louvre, des Tuileries et de Versailles, les palais les plus beaux et les plus curieux de l'Europe. Malheureusement, le public ne pouvait jouir des objets d'art renfermés dans les résidences royales que d'une manière fort incomplète. Les appartements du roi lui étaient ordinairement fermés, et lorsqu'ils étaient ouverts, l'éparpillement des œuvres d'art, placées sans aucune méthode et comme au hasard, dans des salons, des chambres à coucher et des boudoirs disposés pour un tout autre usage, nuisait à leur véritable beauté, ainsi qu'à l'effet qu'ils devaient produire.

Colbert, dirigé par Le Brun, l'avait bien compris : il aurait voulu, reprenant le projet du cardinal de Richelieu, créer dans la grande galerie du Louvre un véritable musée. Il commença par faire décorer de peintures, de médaillons et de stucs la galerie d'Apollon, qu'un incendie avait détruite en 1661. Il fit choix de l'infatigable Le Brun pour ces travaux, et cet artiste justifia la confiance du surintendant, se montrant l'égal des plus grands maîtres d'Italie, dans les peintures et les ornements de la voûte de cette galerie. — « Notre fertile compositeur, dit

Desportes dans sa *Vie de Le Brun*[1], fit à son ordinaire tous les dessins des peintures, sculptures et ornements, qu'on voit exécutés en partie dans la voûte. Il avait choisi un sujet allégorique se rapportant à la gloire du roi, et il devait représenter dans le grand cartouche du milieu[2] Apollon sur son char, avec tous les attributs qui conviennent au soleil. Ceux qu'on voit peints sont plus petits. L'un est le *Triomphe de Flore*, l'autre celui *de Diane*, ou la *Lune*, le troisième le *Sommeil* et sa suite. Un plus grand, à l'extrémité, devait offrir le lever de l'Aurore, et Cybèle avec les divinités terrestres qui marquent leur joie à son retour. Les mois de l'année devaient y être en bas-reliefs, dont quelques-uns sont faits. Mais le morceau le plus brillant, et peint entièrement de la main de Le Brun, est au bout de la galerie du côté de la rivière, C'est le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, qui paraissent sur un char tiré par des chevaux marins, et environnés de Tritons et de Néréides. On peut dire que c'est son triomphe à lui-même, et l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produits son pinceau. Les sculptures de ce plafond ne sont pas moins dignes d'être admirées, étant faites par quatre excellents sculpteurs[3],

[1] Publiée par Lépicié, *Vies des premiers peintres du roi*, 1752, in-12, t. I, p. 44.

[2] Celui où l'on admire maintenant l'éclatante et vigoureuse peinture de M. Eugène Delacroix.

[3] MM. Gervaise, Regnaudin, Marsy et Girardon. *Mémoires inédits pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture*, publiés par M. Dussieux et autres; *Vie de Le Brun*, t. I, p. 27. — Un artiste,

dont celui qui réussirait le mieux devait avoir un prix considérable, lequel fut adjugé au célèbre Girardon. »

Malheureusement, les travaux de la galerie d'Apollon furent interrompus par Louis XIV, qui préférait employer Le Brun à décorer les appartements de Versailles. Ce n'est que depuis quelques années que l'art contemporain, rivalisant avec Le Brun et les maîtres du dix-huitième siècle, a permis d'apprécier toutes les beautés de cette galerie, une des plus spacieuses de l'Europe, et bien digne de précéder le grand salon carré, ainsi que la grande galerie du Louvre.

Colbert avait fait disposer près de la galerie d'Apollon sept grandes salles pour y exposer les tableaux du roi. Il avait placé ceux qui n'avaient pu tenir dans ces salles au vieil hôtel de Grammont, très-rapproché du Louvre. Le Brun avait la haute main sur tous ces arrangements intérieurs, et il n'avait eu garde d'oublier d'exposer, à côté des plus

nommé Saint-André, faible peintre et graveur médiocre, a gravé tous les morceaux de peinture et de sculpture de la galerie d'Apollon; tant ceux qui furent exécutés par Le Brun, que ceux qui restaient à faire. Desportes, *ut suprà*;—Voyez, au Cabinet des estampes, la *Galerie d'Apollon*, in-folio. Dans la restauration qui vient d'avoir lieu, M. Eugène Delacroix a peint, au milieu du plafond, le *Triomphe d'Apollon sur les Monstres*; M. L. Muller, dans la partie centrale, l'*Aurore*, d'après la gravure de Saint-André, faite sur l'esquisse de Le Brun; et M. Joseph Guichard, dans la voussure du nord au-dessus de la grille, le *Triomphe de Cybèle ou de la Terre*, d'après le dessin de Le Brun, que possède le Louvre. Voyez, au surplus, la description de cette galerie, dans la *Notice du Musée du Louvre*, 3e partie, école française, p. 439.

belles pages des écoles étrangères, ses batailles d'Alexandre, qui brillaient alors de tout l'éclat du coloris qu'elles ont aujourd'hui perdu.

Colbert et le premier commis de la surintendance des bâtiments venaient souvent visiter cette exposition. Le ministre se reposait de ses travaux et de ses préoccupations, en admirant les tableaux que son amour pour les belles choses avait fait ajouter aux anciennes collections des rois de France. Comme son esprit savait s'appliquer aux plus petits détails, sans rien négliger des plus grandes affaires, il s'intéressait au placement des différents cadres, et donnait son avis sur leur rangement et leur disposition. Une lettre de Charles Perrault à Colbert, du 30 juillet 1669[1], rend témoignage de la sollicitude que ce grand homme apportait à s'acquitter consciencieusement de sa charge de surintendant des bâtiments. — « Je donne avis à Monseigneur, écrit Perrault, qu'il est fête demain au Louvre et aux Tuileries, à cause de la fête de Saint-Germain, de sorte que s'il était égal à Mgr de visiter les Tuileries et le Louvre jeudi ou mercredi, je crois qu'il aurait plus de satisfaction d'y aller jeudi, lorsque les ouvriers y seront. Il y aura à résoudre le plafond de la galerie des Tuileries, où M. Le Brun a fait mettre une partie des tableaux qui doivent orner ce plafond. Si Mgr juge nécessaire qu'il soit présent à cette résolution, il le fera avertir, s'il lui plaît. On a travaillé hier et

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 568, n° 27.

aujourd'hui à la clôture de l'atelier de l'arc de triomphe (de la porte Saint-Antoine), et quand il aura marqué demain l'endroit de l'arc et celui du modèle, on travaillera aussitôt à l'un et à l'autre. »

L'auteur de la *Vie de Jean-Baptiste Colbert*[1] raconte « que le roi étant venu à Paris, le 16 décembre 1681, visita la pépinière des maisons royales, qui est au Roule, et qu'il alla ensuite au Louvre, où il vit son cabinet de tableaux, et de là, à sa bibliothèque, rue Vivienne, où le coadjuteur de Rouen (second fils de Colbert), lui montra les livres les plus curieux, le cabinet des médailles antiques et modernes, et les agathes gravées. Sa Majesté entra aussi à l'Académie des sciences, au laboratoire de chimie, et à l'imprimerie des tailles-douces, et témoigna être fort contente du bon ordre que Colbert mettait à toutes ces choses qui étaient commises à ses soins. » Tous ces établissements avaient été ou créés, ou considérablement augmentés sous l'administration de Colbert. On peut voir, notamment dans l'*Essai historique sur la bibliothèque du roi*, par le Prince[2] les acquisitions de médailles et de pierres gravées antiques, que Colbert favorisa de tout son pouvoir, en envoyant dans toutes les parties du monde des savants, tels que Vaillant, Paul Lucas, Clepère, Vansleb, Petit, Delacroix, Galland et d'au-

[1] Sandraz des Courtils, déjà cité, p. 230.

[2] Nouvelle édition, 1856, par M. Louis Paris, p. 287 et suiv. Voyez aussi l'*Histoire du cabinet des médailles*, par Marion du Mersan, Paris, 1838, p. 147 et suivantes.

tres, pour rechercher et acquérir ces précieux restes de l'antiquité.

Le *Mercure de France* du mois de décembre 1681 [1], a transmis de curieux détails sur les tableaux du roi, qui étaient au Louvre, et sur la visite de Louis XIV : nous les rapportons textuellement.

« Le vendredi, 5 de ce mois, le roi honora Paris de sa présence, et vint au vieux Louvre voir son cabinet de tableaux. Il est dans un appartement neuf, à côté de la superbe galerie, appelée Galerie d'Apollon. L'or que l'on y voit briller, de tous côtés, est ce qu'elle a de moins rare. C'est un chef-d'œuvre de peinture et de sculpture, qui, entre autres ornements, a plusieurs tableaux de M. Le Brun d'une beauté achevée. Tout y est admirable, jusques aux serrures des portes et des fenêtres, qui sont ciselées et dorées, et dont rien ne peut égaler le travail. La galerie qui était en cet endroit, fut brûlée quelque temps après le mariage du roi, et Sa Majesté fit bâtir au même lieu celle dont je viens de vous parler. On sauva quelques tableaux de cet embrasement, représentant plusieurs rois de France, lesquels sont conservés parmi ceux du Louvre. Ce qu'on appelle le cabinet des tableaux de Sa Majesté, dans le vieux Louvre, contient sept grandes salles fort hautes, et dont

[1] P. 236 et suiv. — Ce journal indique le vendredi 5 décembre comme le jour de la visite du roi au Louvre : tandis que Sandraz des Courtils la reporte au 16 du même mois. Il ne paraît pas improbable que Louis XIV soit venu deux fois à Paris pour visiter tous les établissements énumérés par l'auteur de la *Vie de Colbert;* car il paraît difficile qu'il ait pu les voir en un seul jour.

quelques-unes ont plus de cinquante pieds de longueur. Outre cela, il y en a encore quatre au vieil hôtel de Grammont, qui joint le Louvre. Vous jugez bien qu'on ne peut voir tant de lieux remplis des tableaux du roi, sans que le nombre en paraisse presque infini. Les plus hauts appartements en sont embellis jusqu'au-dessus des corniches. On voit d'ailleurs en plusieurs endroits des espèces de volets qui en sont tout couverts des deux côtés; de manière qu'étant couchés contre la muraille, cela fait trois rangs de tableaux. Voici à peu près le nombre de ceux des plus grands maîtres, qui sont dans les onze salles. Il y en a seize de Raphaël d'Urbin; c'est le plus estimé de tous les peintres modernes. Comme il n'était âgé que de trente-six ans lorsqu'il est mort, le nombre de ses ouvrages ne peut être grand[1] : ainsi l'on peut dire que le roi en a la plus grande partie. Parmi les tableaux de ce grand maître, il y en a trois qui sont sans prix : l'un représente la Transfiguration, et est à Rome; Sa Majesté a les deux autres, qui sont un saint Michel de grandeur naturelle, et la Sainte Famille. Ce dernier est le plus estimé de tous; il est peint sur bois de cèdre, et c'est par cette raison qu'il s'est mieux conservé que tous les autres. Raphaël le fit pour le roi François Ier, en l'an 1518. Ce savant homme, qui mourut deux ans

[1] L'auteur de l'article du *Mercure* ne connaissait probablement pas les immenses fresques de Raphaël au Vatican, à la Farnesine, à Santa-Maria della Pace, à Sant' Agostino, et à Santa-Maria del Popolo, à Rome.

après, et à qui le pape, qui gouvernait l'Église en ce temps-là, avait dessein de faire épouser sa nièce, était alors dans la vigueur de son âge, de sorte que son génie commençait d'entrer dans toute sa force. Ce tableau a cinq pieds six pouces de haut, et quatre pieds trois pouces de large; et renferme cinq figures de grandeur naturelle et deux petites. Je ne m'étendrai point davantage sur ce chef-d'œuvre de l'art : il est de Raphaël, c'est tout dire.

« Les autres tableaux sont : six du Corrège; cinq de Jules Romain; dix de Léonard de Vinci; huit du Giorgion; quatre du vieux Palme; vingt-trois du Titien; dix-neuf du Carrache; huit du Dominiquin; douze du Guide; six du Tintoret; dix-huit de Paul Véronèse; quatorze de Van Dyck; dix-sept du Poussin; six de M. Le Brun, entre lesquels il y en a de quarante pieds de longueur.

« Ces tableaux sont accompagnés de quantité d'autres, dont je ne sais pas le nombre; je sais seulement qu'ils sont de Rubens, de l'Albane, du Valentin, d'Antoine More, et d'autres maîtres aussi renommés. Outre tous ces tableaux, il y a, dans le vieil hôtel de Grammont, plusieurs groupes de figures et bas-reliefs de bronze, de marbre et d'ivoire. Il est difficile de se persuader, en voyant tant de chefs-d'œuvre, où l'art semble en plusieurs endroits avoir été au-dessus de la nature, que la plupart aient été assemblés, dans un temps où le roi a soutenu, avec avantage et avec éclat, les efforts de toute l'Europe liguée contre lui. Il est vrai que Sa Majesté en a eu

plusieurs depuis que la paix est faite ; mais on peut dire que ce temps de paix a été plus à charge à ses finances que la guerre même, à cause du grand nombre de fortifications que la prudence et la sûreté de ses États l'ont obligé de faire élever, pour se garantir d'un monde entier d'ennemis de sa grandeur. Cependant, tout va d'un pas égal, depuis qu'il a pris lui-même le soin des affaires de l'État. Ses finances sont en de bonnes mains ; il jouit seul de tout ce qui lui appartient, et c'est par là, qu'étant en état de soutenir en tout temps toutes sortes de dépenses, il lui a été aisé de faire passer dans ses cabinets la plus grande partie de ce que les curieux de toute l'Europe avaient de plus rare, et l'Italie de plus beau. Il n'est plus nécessaire de voyager, pour voir les plus grandes raretés. L'amour du roi pour les arts, et la vigilance de ceux qui les font fleurir sous lui, ont presque tout rassemblé dans ses superbes maisons. — Sa Majesté trouva tout en fort bon ordre par les soins de M. Le Brun, son premier peintre, dont je vous ai parlé plusieurs fois. Il est directeur de ses cabinets de tableaux et des manufactures des Gobelins, chancelier et principal recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, de laquelle j'espère vous entretenir au premier jour. Il ne faut pas s'étonner si tout était en si bon état, malgré le nombre des ans et l'humidité qui ruine ces sortes d'ouvrages. M. Le Brun sait la manière de les conserver, et ne commet pour cela que d'habiles gens. Quoique le roi, outre ce grand nombre de tableaux,

en ait déjà vingt-six à Versailles des savants maîtres que je viens de vous nommer, il en choisit encore quinze pour orner ses appartements, et donna ordre qu'on les y fît transporter de son cabinet du Louvre. Ils sont de Paul Véronèse, du Guide, du Poussin et de M. Le Brun. Sa Majesté examina quelque temps les ouvrages de ce dernier, et, les regardant auprès de tant d'illustres, elle lui dit obligeamment : « *Qu'ils se soutenaient bien parmi ceux de ces grands maîtres; qu'après sa mort, ils seraient aussi recherchés; mais qu'il souhaitait qu'il n'eût pas sitôt cet avantage, parce qu'il avait besoin de lui.* » On ne saurait en cela louer trop le goût du roi.

« Sa Majesté, après avoir vu les tableaux des sept grandes salles du Louvre, alla voir ceux qui sont dans les quatre salles du vieil hôtel de Grammont. Sa Majesté sortit fort contente d'avoir vu tous ses tableaux en si bon état. Les plus anciens et les plus rares sont enfermés dans des manières d'armoires plates et dorées, dont tout le dessus est peint; et l'on pourrait dire que ce sont des tableaux qui en cachent d'autres. On est obligé de prendre ces précautions pour ceux qui, ayant été faits depuis un grand nombre d'années, peuvent être facilement gâtés. »

On voit avec quelle sollicitude Colbert et Le Brun veillaient à la conservation des tableaux du roi. Nous devons leur savoir un gré infini de tous les soins qu'ils ont pris, de toutes les précautions qu'ils ont prescrites, car, grâces à ces mesures, nous pou-

vons encore aujourd'hui admirer la plus grande partie de ces chefs-d'œuvre.

CHAPITRE XXIV.

Michel de Marolles, abbé de Villeloin, et sa collection de gravures achetée pour le roi, par Colbert. — Création du cabinet des estampes et de la calcographie. — Portraits gravés de Colbert.

1666 — 1683.

Si la peinture, la sculpture et l'architecture excitaient la sollicitude de Colbert, et recevaient de Louis XIV de puissants encouragements, la gravure n'était pas moins efficacement protégée. Jusqu'à l'époque où Colbert devint surintendant des bâtiments, il ne paraît pas qu'il y ait eu un fonds d'estampes parmi les objets d'art faisant partie du cabinet des rois de France, ou de leur bibliothèque. On sait que pendant longtemps, malgré les œuvres éminentes de ses premiers inventeurs, la gravure, en Italie, ne fut pas comptée séparément au nombre des beaux-arts. On disait au seizième et au dix-septième siècles, et l'on y dit encore aujourd'hui : *Le tre arti belle*, les trois beaux-arts, à savoir : la peinture, la sculpture et l'architecture ; la gravure n'étant considérée que comme de leur dépendance, mais non comme un art à part. On ne voit pas qu'en France les premiers graveurs aient été encouragés ou occupés, comme les premiers peintres ou sculp-

teurs français. Il n'était donc pas étonnant qu'il n'existât aucun recueil d'estampes parmi les curiosités de la couronne. Colbert, qui savait apprécier la beauté des planches gravées, et qui comprenait tout le parti qu'on pouvait tirer de cet art, en lui faisant reproduire les principaux événements du règne de Louis XIV, résolut d'enrichir le cabinet du roi de la seule collection qui lui manquât encore. Peut-être dut-il cette heureuse idée à une circonstance très-favorable, qui se présenta vers 1666, de faire l'acquisition d'un fonds de pièces gravées aussi nombreuses que bien choisies, appartenant au sieur Michel de Marolles, abbé de Villeloin.

Cet abbé aimait les arts aussi passionnément que les lettres ; avec cette différence, au jugement de la postérité, que ses nombreuses traductions et autres œuvres littéraires [1], sont maintenant tombées dans un profond oubli ; tandis que les deux petits catalogues d'estampes, qu'il a publiés, l'un en 1666, l'autre en 1672, aussi rares que recherchés des amateurs, ont seuls sauvé sa mémoire. Né en 1600, Michel de Marolles appartenait à une ancienne famille de Touraine, qui lui avait fait donner à Paris une éducation brillante, pendant la durée de laquelle l'étude approfondie des auteurs classiques avait fait une forte impression sur son esprit. Poussé par des protections puissantes, à vingt-cinq ans, le

[1] Voyez l'énumération de ses Œuvres dans l'article qui lui est consacré par la *Biographie universelle* de Michaud, t. XXVII, p. 232 et suivantes.

duc de Nevers lui proposa l'évêché de Limoges, qu'il refusa, pour s'en tenir, l'année suivante, à l'abbaye de Villeloin, qui valait cinq à six mille livres de rentes, sans l'obliger à résidence, et qui lui laissait, par conséquent, la satisfaction de continuer de vivre à Paris. A partir de cette époque (1626), les revenus de ce bénéfice, ajoutés à sa fortune patrimoniale, furent entièrement employés en acquisitions de toute sortes de gravures, que l'abbé recherchait et collectionnait avec le plus grand soin. En 1655, il prit part à la publication des *Tableaux du temple des Muses*, tirés du cabinet de M. Favereau, grand amateur de peinture, avec les descriptions, remarques et annotations in-folio, et soixante figures gravées par Bloëmaert. Mais après avoir recueilli et entassé une immense quantité d'estampes, dont un grand nombre très-rares et très-chères, il lui arriva, comme à Jabach, de ne pouvoir plus continuer. Il se décida donc, d'après « les prudents conseils d'un personnage illustre par sa vertu et par sa condition, » qu'il ne nomme pas, à se défaire de ses estampes, « qu'il avait recherchées en divers lieux depuis quarante ans, avec un soin très-laborieux. » Pour trouver à les vendre avantageusement, il se résolut à les faire connaître par un catalogue détaillé, qu'il publia en 1666[1]. On y voit qu'il avait recueilli *cent vingt-trois mille quatre cents pièces*, de plus de *six mille* maîtres, en quatre cents grands volumes; sans

[1] A Paris, chez Frédéric Léonard, rue Saint-Jacques, à l'*Escu de Venise*; in-12 de 167 pages, sans l'avertissement à la fin et la table.

parler des petits volumes qui étaient au nombre de cent vingt; « ce qui, dit-il, ne serait peut-être pas indigne de la Bibliothèque royale, où rien ne se doit négliger. »

Cet appel fait à Colbert fut entendu par ce ministre : après s'être fait rendre compte par Félibien et Mignard du mérite de la collection de l'abbé de Marolles, il en fit l'acquisition pour le roi en 1667, moyennant le prix de vingt-huit mille livres, auquel il ajouta plus tard, en deux fois, deux mille quatre cents livres[1]. Le surintendant ordonna qu'elle fût magnifiquement reliée en deux cent vingt-quatre volumes couverts en maroquin rouge, aux armes de France, qui formèrent le premier fonds du cabinet des estampes. On suivit l'ordre observé par le savant abbé, qui avait rangé méthodiquement les productions de la gravure, depuis l'année 1470 jusqu'en 1660, sous trois divisions. La première contient l'origine de la gravure, et est indiquée sous la désignation de Vieux maîtres et de Petits maîtres, à cause de la petitesse de la planche de cuivre sur laquelle ces derniers gravaient. La seconde renferme les grands maîtres, c'est-à-dire les œuvres de ceux qui sont les chefs de chaque école dans leur partie, et de leurs successeurs, qui souvent les ont égalés. Dans la troisième et dernière, les estampes sont rangées méthodiquement et subdivisées par sections,

[1] Voir le *Livre des peintres et graveurs*, de l'abbé de Marolles, publié par M. Duplessis, de la Bibliothèque impériale. Paris, Janet, 1855, préface, p. 11.

comprenant l'histoire universelle, les sciences, les arts et métiers[1].

En cédant ses gravures au roi, l'abbé de Marolles ne s'était pas guéri de la manie d'en faire collection : semblable au Démocède de La Bruyère[2], qui semble l'avoir pris pour type, il recommença bientôt à les rechercher de nouveau. « J'ai parfaitement aimé ces choses-là, avoue-t-il naïvement, dans son catalogue de 1666, et je les aime encore. » Le second catalogue qu'il publia en 1672[3], prouve bien la vérité de cet aveu. Dans cet espace de six années, il avait réuni de nouveau deux cent trente-sept volumes de divers formats, comprenant plus de cent mille pièces différentes, parmi lesquelles il y avait plus de dix mille cinq cents dessins au crayon ou à la plume. On voit par ses explications, qu'il s'était procuré la plus grande partie de ces pièces après la mort d'un M. de Lorme, grand amateur de gravures, desquelles il possédait plus de cent vingt volumes. En outre, il paraît que l'abbé de Marolles n'avait pas tout vendu au roi en 1667 : on l'accusait même, comme Jabach, d'avoir conservé de fort belles choses. Quoi qu'il en soit, il fit encore proposer à Colbert, par M. de Brisacier, secrétaire des commandements de la reine[4], d'acheter sa nouvelle collection, qui ne lui paraissait pas indigne de figurer dans le cabinet

[1] *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi*, par Le Prince, nouv. éd. publiée par M. Louis Paris, 1856, in-18, p. 206.

[2] Voyez les *Caractères de La Bruyère*, chap. XIII.

[3] Petit in-12 de 72 pages, beaucoup plus rare que celui de 1666.

[4] Voyez le *Livre des peintres et graveurs*, *ut suprà*, p. 11.

du roi, à côté de la première. Mais cette offre ne fut pas acceptée, et l'on ignore ce que cette collection est devenue.

L'abbé de Marolles avait formé le projet d'écrire les vies des peintres, des sculpteurs, des graveurs et des architectes, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à son temps. Il a donné, dans l'avertissement placé à la fin du catalogue de 1666, le plan de ce grand ouvrage, qu'il voulait diviser par décade, ainsi que l'a fait Baldinucci, dans ses *Notizie de' professori del disegno*. Mais cet ouvrage n'a pas été publié. On doit le regretter, puisqu'à une véritable érudition, l'abbé de Villeloin joignait une connaissance approfondie des œuvres des maîtres de toutes les écoles, connaissance qui n'a été égalée depuis que par Mariette. L'abbé donna néanmoins, comme un extrait de la grande histoire qu'il avait préparée, « *le livre des peintres et graveurs*, contenant *un dénombrement assez ample de ceux qui ont aimé les estampes, et qui en ont eu la suite des principaux peintres et graveurs qui ont travaillé en France depuis* 1600. » Malheureusement, il eut l'idée d'écrire ce livre en quatrains rimés, ce qui lui ôte beaucoup de son prix, les nécessités de la rime, bonne ou mauvaise, ayant obligé l'auteur à rejeter les détails les plus essentiels. Avec tous ses défauts et malgré son insuffisance, ce livre est précieux, en ce qu'il renferme une nomenclature complète de tous les peintres et graveurs qui ont travaillé en France, et particulièrement à Paris, de 1600 à 1660.

L'abbé de Marolles mourut à Paris le 6 mars 1681, après avoir eu la satisfaction de voir augmenter par Colbert le cabinet des estampes appartenant au roi, dont sa collection avait formé le premier fonds.

En effet, vers 1670, ce ministre résolut de faire servir l'art de la gravure à publier et à répandre au loin les grandes entreprises, les fêtes et la gloire de son maître. La colonnade du Louvre, les Tuileries, Versailles, les cérémonies publiques, les spectacles, les divertissements et la cour du grand roi attiraient en France les étrangers de toutes les parties du monde. Mais ceux qui étaient obligés de rester dans leur patrie, ne pouvaient avoir une idée de ces magnificences que d'après les récits qui leur en étaient faits par les témoins oculaires, ou par les relations des journaux, rares et peu répandus à cette époque. Colbert pensa que la gravure était merveilleusement propre à transmettre et à divulguer dans le monde entier la reproduction des merveilles de la cour de Louis XIV, des plus glorieux événements de son règne, et des plus beaux monuments de la France. L'art de la gravure était alors très-florissant. Depuis Edelinck, Gérard Audran et Nanteuil, jusqu'à Sébastien Leclerc, Chauveau, Silvestre et Le Pautre, il comprenait des hommes habiles dans tous les genres. Il ne s'agissait donc que de les mettre à l'œuvre, en les soutenant par la munificence royale. C'est ce qui eut lieu par ordre de Louis XIV, dont l'orgueil se trouvait flatté de la réalisation d'un projet qui

devait tourner à sa gloire. De 1670 à 1699, on publia successivement[1] :

« 1° *Le grand Carrousel de l'année* 1662, contenant sept grandes planches, trente figures des personnages des quadrilles, et cinquante devises ; le tout gravé par Chauveau et Silvestre, avec un poëme latin sur le même sujet ; mis en vente au prix de 18 livres ;

« 2° *Le même Carrousel*, traduit en français, avec les mêmes figures ; — 15 livres ;

« 3° *Le Divertissement de Versailles, de l'année* 1664, sous le titre des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, contenant neuf planches gravées par Silvestre ; — 3 livres 10 sols ;

« 4° *La Fête de Versailles de* 1668, contenant cinq planches gravées par Le Pautre ; — 3 livres 10 sols ;

« 5° *La Fête de Versailles de l'année* 1674, contenant six planches gravées par Chauveau et Le Pautre ; — 3 livres 10 sols. — *Les Estampes de chacun de ces divertissements*, séparées du discours ; 6 sols.

« 6° *La première partie des Tableaux du cabinet du Roi*, contenant vingt-quatre pièces, gravées par Rousselet, Picart, Édelinck, Chasteau, avec les descriptions, sur grand papier ; — 12 livres ; — sur petit papier, 10 livres ; — les estampes des ta-

[1] Voyez le *Mercure galant* d'août 1699, p. 89 et suiv., et la Notice qui précède le *Catalogue de la calcographie du Louvre*, in-4°.

bleaux de la grandeur ordinaire, séparées, 7 sols; — les estampes en double feuille, 12 sols;

« 7° *La première partie des Statues et Bustes antiques des maisons royales*, contenant dix-huit pièces, gravées par Mellan; — en grand papier, 6 livres; — en petit papier, 5 livres; — les estampes séparées desdits bustes et statues, 6 sols;

« 8° *Le Livre des tapisseries des quatre Éléments et des quatre Saisons*, contenant huit grandes pièces et trente-deux devises, gravées par Leclerc; en grand papier, 7 livres 10 sols; — en petit papier, 6 livres; — les estampes des tapisseries séparées, 10 sols;

« 9° *Le Labyrinthe de Versailles*, contenant quarante-une petites planches, gravées par Leclerc; — 3 livres 10 sols;

« 10° *Les cinq grandes pièces de l'histoire d'Alexandre*, gravées, d'après les tableaux de Le Brun, par Audran et Édelinck; — 27 livres;

« 11° *Les vues et profils des villes*, gravés d'après les tableaux de Van der Meulen, treize pièces; en une feuille, 10 sols; — en deux feuilles, 1 livre; — en trois feuilles, 2 livres.

« Tous ces ouvrages se vendent chez le sieur Sébastien Cramoisy, imprimeur du roi, et directeur de son imprimerie royale.

« On a employé les plus excellents ouvriers pour graver ces planches, et il ne se peut que ce travail n'ait beaucoup coûté. Cependant, le prix qu'on y a mis est si médiocre, qu'on voit bien que c'est un

effet de la libéralité du roi, qui en veut faire présent au public, et qui est bien aise que l'avantage qu'en recevront ses sujets soit communiqué aux étrangers. Comme l'on travaille depuis plusieurs années à ces ouvrages, il est aisé de connaître que la guerre n'a point empêché les arts de fleurir, et qu'au contraire, pendant que le roi faisait des actions surprenantes pour la gloire de ses États, et qu'il avait les efforts de l'Europe à soutenir, ces mêmes arts ont régné en France avec plus d'éclat. »

Telle fut l'origine de la calcographie du Louvre, qui s'est enrichie, depuis Louis XIV, d'un grand nombre de planches gravées. Cet établissement continue à les répandre dans le public, à des prix minimes, dans l'intérêt de l'art, et pour la plus grande facilité des artistes et des amateurs. Édelinck, Gérard Audran, Nanteuil, de Poilly, Drevet, Van Schuppen, et un grand nombre d'autres excellents graveurs ont travaillé, sous Louis XIV, pour la calcographie. Aujourd'hui, elle renferme une collection des plus intéressantes des différentes œuvres des arts du dessin, reproduites par le burin des graveurs français des deux derniers siècles. L'idée de Colbert a donc justifié ses espérances.

Les artistes que ce grand homme occupait ne pouvaient pas négliger de transmettre ses traits à la postérité. La calcographie possède deux portraits de Colbert. Le premier, peint par Charles Lefebvre, et gravé par Benoît Audran, montre la figure du surintendant des bâtiments entourée d'un simple

médaillon, à la manière de Mellan et de Drevet. Le second, peint et gravé par Nanteuil, est beaucoup plus compliqué. Le visage de Colbert s'y trouve exposé au sommet d'une pyramide, et soutenu par l'Histoire et la Renommée ; au-dessous, sont les divers attributs des sciences, des arts, de l'agriculture et du commerce, et le fond représente la façade des Tuileries sur la cour du Carrousel, avec l'aile en retour du côté de la Seine.

Charles Le Brun a peint plusieurs fois le portrait de Colbert, et il n'est guère d'artiste du temps de ce ministre qui n'ait cherché à gagner ou à conserver ses bonnes grâces, en faisant hommage au surintendant des bâtiments de la reproduction de sa figure ou de sa personne, à l'aide de la gravure ou de la peinture.

CHAPITRE XXV.

L'Époque de Louis le Grand, gravée par Sébastien Leclerc. — L'Ordre français de Ch. Le Brun et de Claude Perrault. — L'arc de triomphe de la porte Saint-Antoine. — Raisons qui ont fait abandonner l'Ordre français.

1671 — 1683.

On a souvent fait la remarque que, pendant le règne de Louis XIV, les arts, en France, ont été constamment employés à exalter la grandeur et la

puissance de ce monarque, et à immortaliser la gloire de son règne.

Un flatteur, les rois en trouvent toujours, avait eu l'idée de changer le calendrier Grégorien et de créer une ère nouvelle, datant d'une des années du règne de Louis le Grand. Sébastien Leclerc, dans son œuvre, nous a conservé la gravure du titre de ce nouveau calendrier, que son auteur se proposait, sans doute, de faire adopter en France, si ce n'est par les autres nations de l'Europe. En voici le titre : « *L'Époque de Louis le Grand, fixée en l'an de celle de J.-Ch. M DC LXXI.* Dans le haut, deux médaillons; sur l'un, la figure de Louis XIV; sur l'autre, *Lutecia*, *Felicitas publica.* Au-dessous, *Ludovicus magnus*, et cette épigraphe :

« *Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo;*
« . . . . *sunt Saturnia regna.* »

Il paraît que l'auteur avait trouvé la date de l'ère de Louis le Grand dans l'acrostiche du nom de ce prince, car on lit ensuite ces vers :

« Des grandeurs de Louis qui veut le millésime,
« N'aille point consulter l'oracle d'Apollon :
« Le ciel nous le fait voir dans son auguste nom,
« C'est lui qui l'a donné, c'est lui seul qui l'exprime.
« Au plus grand roi du monde assigner une époque,
« Et dans son propre nom à dessein la placer,
« C'est dire hautement et sans nulle équivoque,
« Que les temps ni les ans ne pourront l'effacer.
« F. L. S. Souhaitty. »

Ces méchants vers, dignes en effet d'un almanach, ne purent préserver de l'oubli l'idée de l'au-

teur : il en fut pour sa platitude, et le grand roi dut se résigner à voir la continuation de son règne datée, comme auparavant, selon le Calendrier grégorien. Sans l'ingénieuse et belle gravure de Sébastien Leclerc, cette flatterie n'aurait laissé aucune trace.

Il en fut à peu près de même d'une autre tentative, à laquelle Colbert prit part, et qui s'adressait aussi bien à la vanité de la nation qu'à l'orgueil de son chef : nous voulons parler des efforts faits par Le Brun, Claude Perrault et d'autres artistes, à l'instigation de Colbert, pour établir, d'après des combinaisons ingénieuses tirées des anciens ordres, un nouvel ordre d'architecture, qu'on voulait nommer l'*ordre français*. A vrai dire, cet essai n'était pas nouveau : cent ans plus tôt, Philibert Delorme s'était flatté d'avoir inventé l'ordre français et de l'avoir employé aux Tuileries. D'après cet architecte, les signes caractéristiques de l'ordre français devaient consister dans une nouvelle disposition de la base, du fût et du chapiteau des colonnes, particulièrement dans l'ordre ionique ; disposition présentant des bandes de feuillages annelées, destinées à masquer les assises de chaque tambour, et des cannelures courtes, terminées à leurs extrémités comme si elles partaient d'en haut du fût ; ce qui donne à ses colonnes ioniques l'air d'être composées de six tronçons de fûts différents [1].

[1] Voyez *Description du Louvre et des Tuileries*, par M. le comte de Clarac, p. 346-7, et les auteurs qu'il cite, à la note, p. 351.

Un second ordre corinthien est placé par Delorme au-dessus de son ionique, et, du côté du Carrousel, des cariatides soutiennent l'attique de la coupole du pavillon du milieu. Cette disposition, imitée par Lemercier, au pavillon de l'Horloge du Louvre, vient d'être reprise et mise en œuvre au pavillon du nouveau Louvre qui fait face au Palais-Royal, ainsi qu'à ceux des corps de bâtiments parallèles, sur la place Napoléon III. L'emploi des cariatides placées au-dessus de deux ordres, et soutenant une attique ou un entablement dans un fronton, produit en général un bel effet. Dans les bâtiments d'une grande élévation et en même temps d'une largeur proportionnée, cette ornementation ne manque ni de grandeur ni de majesté. C'est, à proprement parler, tout ce qui est resté de l'ordre français. On peut critiquer la division, par des cannelures, du fût des colonnes en plusieurs tronçons, division qui alourdit le fût de la colonne, arrête la vue et nuit à la perspective. Néanmoins, il serait injuste de ne pas reconnaître que les feuillages et autres ornements employés par l'architecte des Tuileries sont d'un excellent goût, et donnent de la grâce et de la légèreté au monument. Mais, comme dans les colonnes, c'est la proportion de la base avec la hauteur qui constitue les différences principales entre les ordres d'architecture, il est certain qu'en chargeant ses fûts d'ornements et de détails inconnus avant lui, Philibert Delorme ne fit que dénaturer l'ancien ionique. Quoi qu'il en soit, les ornements qu'il a

inventés et fait exécuter sont admirables de perfection, et n'ont point été reproduits avec le même soin par ses imitateurs.

Sous Louis XIV, on ne paraît pas avoir voulu suivre les idées et les exemples de l'architecte de Catherine de Médicis. Claude Perrault, en adoptant l'ordre corinthien pour la colonnade du Louvre, avait remis cet ordre en vogue. Poussé par cet architecte et par Le Brun, Colbert, dans le but de flatter l'amour-propre de Louis XIV et de plaire au sentiment national, aussi dominant dans les arts de la paix qu'au milieu des luttes de la guerre, résolut d'ouvrir un concours entre les artistes, pour résoudre définitivement la question de l'ordre français. Un prix était offert, au nom du roi, à celui des concurrents qui aurait le mieux rempli les conditions du programme. Ce concours eut lieu vers 1672.

Le surintendant des bâtiments avait invité tous les architectes français, même ceux résidant à l'étranger, à prendre part à ce concours. Nous trouvons[1], à la date du 29 janvier 1672, une lettre de lui sur ce sujet, adressée à Errard, directeur de l'Académie de France à Rome, dans laquelle il lui disait : — « M. l'évêque duc de Laon m'a envoyé un dessin pour le nouvel ordre d'architecture que le roi fait rechercher, auquel un père de l'Oratoire

[1] Dans la *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 573, n° 32.

de Rome, nommé Chapuis, et un nommé Barrière, ont travaillé; et comme ce dessin m'a paru assez beau, ne manquez pas de vous informer de la capacité dudit Barrière, combien qu'il y a qu'il demeure à Rome, s'il est bon architecte, s'il s'est fortement appliqué à cette science, et, en un mot, s'il a le goût et le discernement nécessaires dans tous les ouvrages qui en dépendent, afin de me le faire savoir incessamment. » — Il écrivait le même jour à l'évêque de Laon, à Rome : — « J'ai le dessin du nouvel ordre d'architecture que le père Chapuis et le nommé Barrière ont composé. J'ai trouvé leur pensée fort bonne, et ce dessin sera sans doute mis en comparaison avec tous ceux auxquels on a travaillé jusqu'à présent. Cependant, je vous supplie de prendre la peine de m'envoyer la copie que vous me promettez que ledit Barrière a faite pour le prince ou la princesse Ludovise. » — On voit que Colbert attachait une grande importance à la réalisation de son projet d'un ordre français d'architecture, et qu'il ne négligeait aucune démarche, aucun encouragement pour en assurer le succès.

Sébastien Leclerc, l'infatigable graveur, qui nous a transmis tant de choses du siècle de Louis XIV, a gravé l'ordre français inventé par Le Brun. On voit par ses planches, que la colonne de l'ordre français n'était qu'une colonne d'ordre corinthien dénaturé : la base et le chapiteau sont, à peu près, copiés sur cet ordre; on y trouve en plus des fleurs de lys placées au sommet du fût de la colonne, et une autre

fleur au milieu du chapiteau, imitant le corinthien, mais moins élégant que l'original.

Suivant Guillet de Saint-Georges, dans son mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun [1], — « cet artiste inventa des modèles et des moulures ou ornements, qui étaient singulièrement variés. Il donna à la colonne, pour la hauteur, dix diamètres de la base, et voulut que la hauteur de l'entablement fût une moyenne proportion entre la quatrième et la cinquième partie de la hauteur de la colonne. Enfin, il varia avec justesse le reste des modules et des membres. Comme on bâtissait alors à Versailles la grande galerie qu'il a peinte ensuite, il fit en sorte qu'au-dessus des colonnes et des pilastres qui y furent élevés on fît un entablement qui fut construit selon les modules de son ordre français. Mais le nombre des concurrents qui avaient inventé les différentes espèces de ce nouvel ordre servit à le détruire. Leur émulation, ou plutôt l'envie, leur inspira l'un pour l'autre non-seulement une critique sévère, mais encore un mépris réciproque. Aussi, Le Brun fut-il un des premiers à blâmer cette nouveauté, et à dire qu'elle allait à condamner témérairement et à mépriser les ornements d'architecture employés dans nos temples et nos anciens édifices; et qu'enfin, il nous fallait toujours revenir aux parties essentielles, puisqu'on ne peut se passer de colonnes, de chapiteaux,

[1] Dans les *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture*, publiés par MM. Dussieux, de Chenevières, etc., t. I, p. 33.

d'architraves, de frises ni de corniches, le reste de l'invention n'étant qu'une minutie. »

L'ordre français, nonobstant les encouragements de Colbert et de Louis XIV, fut donc bientôt abandonné. Peut-être l'arc de triomphe que Claude Perrault avait commencé à la porte Saint-Antoine, aurait-il donné une idée avantageuse de l'innovation soutenue par le surintendant des bâtiments. On sait que cet arc, commencé en 1670, ne fut élevé qu'en plâtre et détruit quelques années plus tard. Sébastien Leclerc en a conservé la représentation par la gravure; ce monument devait avoir des proportions colossales : il aurait eu cent cinquante pieds de haut sur cent quarante-six de large. Ses faces étaient ouvertes par trois portes décorées de dix colonnes corinthiennes, ou du nouvel ordre français, car la gravure de Leclerc ne peut faire discerner lequel des deux on voulait employer. Des bas-reliefs, des trophées, retraçant les victoires de Louis XIV, ornaient les espaces ménagés entre les colonnes, et décoraient la frise et l'entablement. Cet arc se terminait par une pyramide : deux renommées portaient l'écusson de France surmonté de deux lions rampants de chaque côté de la statue équestre de Louis XIV, qui était placée au sommet du monument. Cette disposition, contraire à celle en usage dans l'antiquité pour les arcs de triomphe, qui se terminent presque toujours par une surface plane, ne devait pas produire un heureux effet, à en juger par la gravure.

Nous croyons qu'il n'est donné à aucun architecte, chez les modernes, d'inventer un ordre nouveau que le monde entier puisse adopter, comme les anciens ordres l'ont été depuis un grand nombre de siècles. Le genre roman, le byzantin, le gothique, celui de la renaissance ne sont pas des ordres; car chaque monument qui présente un de ces types, comparé à un autre du même style, offre dans sa construction des variétés et des différences telles, qu'il est impossible de réduire en règles fixes les proportions des différentes parties et de l'ensemble de ces édifices. Les ornements de chacun de ces genres ne diffèrent pas moins que leurs proportions. Toutefois, le défaut d'unité, le manque des principes fixes et invariables qui constituent les règles des ordres, n'empêchent pas qu'il n'y ait de grandes beautés dans ces différents genres d'architecture. La majesté, la grandeur, l'élévation, l'élégance, s'y trouvent quelquefois réunies. Mais cela ne veut pas dire qu'il soit possible de réduire en principes la manière de construire des architectes du moyen âge, comme Vitruve l'a fait pour les anciens. Les essais qui ont été tentés depuis quelque temps, pour ressusciter le roman, le byzantin et le gothique, n'ont abouti qu'à produire des pastiches, aussi éloignés des monuments du moyen âge, que l'ordre français ionique de Philibert Delorme, ou l'ordre français corinthien de Claude Perrault et de Charles Le Brun, diffèrent de leurs modèles antiques chez les Grecs et chez les Romains.

CHAPITRE XXVI.

L'architecte Desgodets et son ouvrage sur les édifices antiques de Rome — Les dix livres d'architecture de Vitruve, traduits par Claude Perrault. — François Blondel et les arcs de triomphe des portes Saint-Denis et Saint-Martin. — La statue équestre de Louis XIV, du cavalier Bernin.

1672 — 1681.

Parmi les architectes qui avaient pris part au concours ouvert pour le nouvel ordre français, Colbert avait distingué le jeune Antoine Desgodets, auquel il permit d'assister, en 1672, aux conférences de l'Académie royale d'architecture, et qui s'y était fait remarquer par son travail et son intelligence. Nommé, en 1674, pensionnaire du roi à l'Académie de France à Rome, Desgodets nous apprend[1] qu'il fut pris par les Turcs, comme il passait de Marseille à Civita-Vecchia, et emmené en captivité à Alger. Ces événements n'étaient pas rares sous le règne du grand roi : on a quelque peine à croire la chose possible, aujourd'hui qu'on peut faire cette traversée en quelques heures et avec toute sécurité, grâce à la prise d'Alger et à la vapeur. Échangé au bout de seize mois, il se rembarqua pour Rome, où il fit, pendant seize autres mois, une étude particulière des édifices antiques. Revenu à Paris, Desgodets s'empressa de

[1] Dans la préface de son ouvrage sur les *Édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très-exactement;* Paris, chez Coignard, 1682, petit in-folio de 318 pages, avec un grand nombre de planches. — Voyez au cabinet des estampes, n° 734.

montrer ses dessins aux professeurs de l'Académie d'architecture, qui les trouvèrent dignes d'être présentés à Colbert. Le surintendant fut si satisfait du travail de son protégé, qu'il voulut que son ouvrage fût imprimé et gravé aux frais du roi, par les plus habiles artistes, tels que Sébastien Leclerc, Lepeautre, de Chastillon, Tournier, etc. Lorsque l'impression fut terminée, on raconte que Colbert fit présent de toute l'édition et des planches à l'auteur. Aussi, Desgodets se montra toujours rempli de reconnaissance envers son protecteur; en lui dédiant son livre il lui dit : — « Monseigneur, je n'ai garde de considérer ce livre comme étant mon ouvrage, ni de croire qu'il ait besoin de vous être dédié pour être à vous : il vous appartient, Monseigneur, par toutes sortes de titres ; c'est vous qui en avez conçu le dessein, sollicité par l'amour tendre et paternel que vous avez pour les beaux-arts, et plus encore par cette passion dominante, qui ne vous permet pas d'oublier rien de ce qui peut contribuer à la gloire de notre très-grand monarque. »

L'ouvrage de Desgodets est remarquable par son exactitude; les planches qui accompagnent le texte, gravées sur ses dessins, sont fort nombreuses. On en compte vingt-deux pour le seul Panthéon, qui ouvre la liste des vingt-cinq monuments antiques, que l'auteur déclare avoir dessinés et mesurés à plusieurs reprises, afin de ne rien omettre et d'être assuré de ses calculs.—Desgodets a publié d'autres ouvrages, dont le plus connu est celui qui a pour titre : *Traité*

des lois du bâtiment, d'après la coutume de Paris; dans lequel l'art, proprement dit, n'est pas le principal objet du livre. Mais le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale possède de lui un manuscrit intitulé, *Commodité de l'architecture*, en deux volumes petit in-folio, avec un grand nombre de dessins lavés au bistre, ou à l'encre de Chine. Ce traité est le résumé des leçons qu'il professait à l'Académie d'architecture, dans laquelle il fut admis en 1699, et nommé professeur en 1719[1]. On voit par ces leçons que Desgodets dessinait d'une manière supérieure, et qu'il possédait bien son art, au moins en théorie; car nous ne connaissons de cet architecte aucun édifice important, qui puisse faire juger de son goût et de son habileté à mettre sa théorie en action.

Le livre de Desgodets sur les édifices de Rome n'est pas le seul ouvrage, traitant de l'architecture des anciens, dont Colbert ait encouragé la publication. Le surintendant était sans doute grand admirateur des monuments antiques qu'il avait contemplés à Rome, car il voulut que Claude Perrault traduisît les dix livres d'architecture de Vitruve, et fît connaître à fond, à l'aide de savants commentaires et de planches explicatives, toutes les règles, tous les procédés des architectes grecs et romains. La première édition de cette traduction parut en 1673, avec des notes et des figures. Ce qu'il y a de singulier, c'est que cet ouvrage, élevé à la gloire des

[1] Desgodets mourut à Paris, le 20 mai 1728.

anciens, commence par une sorte de dithyrambe en l'honneur du médecin-architecte, aussi grand novateur dans l'art de bâtir, que son frère Charles dans la littérature. L'ouvrage s'ouvre, en effet, par un magnifique frontispice, admirablement dessiné par Sébastien Leclerc, et non moins bien gravé sous sa direction par G. Scotin, un de ses élèves. On y voit sur le premier plan, à gauche, les arts du dessin, avec leurs différents attributs, tenant ouvert le titre des dix livres d'architecture de Vitruve; à droite, la France et l'Agriculture, ou ce que les médailles romaines appellent *Felicitas publica*. Sur le second plan, tous les monuments construits par Perrault : dans le fond, la colonnade du Louvre; plus loin, sur une élévation, le bâtiment de l'Observatoire ; à gauche, l'arc de la porte Saint-Antoine, vers lequel Louis XIV semble se diriger dans un carrosse à six chevaux. — Il était impossible à Claude Perrault de se mieux louer lui-même.

Dans sa préface, Claude Perrault, toujours préoccupé, comme son frère, d'établir un parallèle entre les anciens et les modernes, et justement désireux de faire ressortir le talent trop longtemps méconnu de ses compatriotes, s'attache à présenter l'éloge des architectes français et des monuments qu'ils ont élevés. Pour appuyer son discours de preuves irréfragables, il montre, dans un très-beau dessin gravé par son inséparable Sébastien Leclerc, la tribune et les cariatides de Jean Goujon, dans une des salles du Louvre. Il a soin également de ne pas s'oublier,

et il donne les plans, coupes et profils de son bâtiment de l'Observatoire, lequel, au point de vue de l'art, est assurément le moins beau de ses ouvrages. Enfin, il passe à la traduction de Vitruve.

Dans un second frontispice placé en tête de cette traduction, Sébastien Leclerc, qui excellait à rendre les dessins et les perspectives d'architecture, montre Vitruve expliquant à l'empereur Auguste les règles de cet art, tandis que, dans le lointain, on aperçoit un cirque, des temples, des palais et d'autres édifices antiques. La traduction de Perrault est accompagnée de soixante-cinq grandes planches, d'un grand nombre d'autres plus petites, et d'explications aussi intéressantes que variées. Colbert se montra très-satisfait de cette publication, et combla son auteur de nouvelles marques de sa faveur. Le livre ne reçut pas un moins heureux accueil du public, aussi bien à l'étranger qu'en France. La première édition fut promptement épuisée, et Claude Perrault en publia une seconde, revue avec le plus grand soin en 1684, en un volume in-folio de 354 pages, accompagné d'un grand nombre de planches.

Il semble que, sous Louis XIV, l'architecture était destinée à briller, surtout par le génie d'hommes qui paraissaient devoir rester complétement étrangers à cet art. Claude Perrault en est le plus éclatant exemple : Boileau avait pu dire impunément de ce médecin, devenu architecte :

« Notre assassin renonce à son art inhumain;
« Et désormais la règle et l'équerre à la main,

« Laissant de Galien la science suspecte,
« De mauvais médecin devient bon architecte. »

Le succès de François Blondel, dans le même art, n'est pas moins surprenant. Obligé, par le manque de fortune, de se faire précepteur dans de grandes familles, Blondel fut choisi, en 1652, pour accompagner dans ses voyages le jeune comte de Brienne, fils d'un conseiller d'État. Pendant plusieurs années, il parcourut avec son élève la Hollande, l'Allemagne et l'Italie [1], et c'est probablement pendant son séjour dans ce dernier pays, que son admiration pour les plus beaux édifices anciens et modernes l'amena à étudier l'art de bâtir. Dans son cours d'architecture [2], il raconte son voyage en Égypte et en Turquie. On y voit, qu'en 1659, il se rendit à Constantinople, en qualité d'envoyé extraordinaire du roi, pour réclamer la mise en liberté de l'ambassadeur de France. Après avoir réussi dans cette négociation, il rentra en France, et fut nommé, presque en même temps, conseiller d'État et professeur de belles-lettres et de mathématiques du Dauphin, fils de Louis XIV. Jusque-là, rien ne pouvait faire présumer son talent supérieur et, pour ainsi dire, naturel dans l'art difficile de l'architecture. Il se révéla en 1665, à l'occasion d'un pont sur la Charente, qu'il rétablit en y plaçant un arc de triomphe.

[1] La relation de ce voyage a été imprimée en latin, en 1663 et 1665.

[2] 1 vol. in-folio, Paris, 1675, et 1 vol. in-folio, Paris, 1698.

Nommé en 1666 de l'Académie des sciences, Colbert le chargea, comme architecte, de tous les ouvrages publics de la ville de Paris. Il fit restaurer, en cette qualité, les portes Saint-Antoine et Saint-Bernard, aujourd'hui démolies, et dont la destruction est d'autant plus regrettable, qu'elles avaient été réparées par Blondel d'une manière remarquable. Plus tard, il reçut du roi le grade de maréchal de camp, pour les ouvrages qu'il avait composés sur l'*Art de jeter les bombes*, et sur *la Nouvelle Manière de fortifier les places*.

Mais ce qui atteste, aux yeux de la postérité, le talent supérieur de Blondel en architecture, c'est la construction des arcs de triomphe de la porte Saint-Denis et de la porte Saint-Martin. Le premier fut élevé en 1672; il est consacré à la gloire de Louis le Grand. Le bas-relief, du côté de la ville, représente le passage du Rhin, chanté par Boileau; celui qui est du côté du faubourg représente la prise de Maëstricht. Les deux inscriptions sont de Blondel lui-même, non moins bon latiniste qu'habile architecte. Les trophées et les bas-reliefs sont d'Auguier l'aîné. Cet arc, imité de ceux des anciens, en diffère cependant par la forme pyramidale des ornements placés de chaque côté de la porte principale. Il est simple dans sa composition et produit un bel effet. On a remarqué que Blondel s'était refusé à ouvrir les deux petites portes latérales, qui ne sont pas en proportion avec celle du milieu.

L'arc de la porte Saint-Martin fut construit en

1674, également sur les dessins de Blondel, mais sous la conduite de Bullet, qui eut la direction des travaux. Il est moins grand que le premier; le corps principal de maçonnerie est accompagné de bossages rustiques, qui donnent à tout le monument un air de solidité, mais, en même temps, de pesanteur. Les bas-relifs relatifs à la prise de Besançon, et aux victoires remportées par Louis XIV sur les armées hollandaises, impériales et espagnoles, sont de Le Hongre, Le Gros, Marsy et Desjardins. Nous ignorons auquel de ces quatre sculpteurs appartient la figure de Louis XIV entièrement nu, mais coiffé d'une perruque, chaussé du brodequin classique, s'appuyant sur la massue d'Hercule, et couronné par la victoire; mais nous avouerons humblement que ce mélange de la manière antique de représenter les demi-dieux et les héros de la fable, avec l'addition d'une des modes modernes les plus ridicules, nous a toujours paru inadmissible. On pensait autrement du temps du grand roi, car on le voit ainsi affublé dans un nombre infini de tableaux, de statues, de bas-reliefs et de médailles. Blondel ne doit donc pas être blâmé d'avoir fait placer sur l'arc de la porte Saint-Martin l'effigie de Louis XIV, en Hercule à perruque, puisqu'on trouvait alors que ce style était de l'art grec ou romain.

C'était, au surplus, avec le même ajustement de la chevelure, que le Bernin avait exécuté la statue équestre de ce prince. Cette statue lui avait été commandée à son départ de Paris. Selon le témoi-

gnage de Baldinucci [1], le Cavalier avait voulu se mettre à ce travail aussitôt après son retour à Rome. Il avait fait choix d'un énorme bloc de marbre, d'un seul morceau, le plus grand qu'on connût alors; et avait commencé à y tailler la statue équestre du roi. Il l'avait représenté gravissant un rocher escarpé, voulant exprimer cette pensée, à la louange du monarque, qu'en se laissant guider par la seule vertu, on arrive au sommet de la véritable gloire. Mais diverses circonstances empêchèrent l'artiste de terminer son travail aussi promptement que Colbert l'aurait désiré. D'abord, ses nombreuses occupations à Rome, qu'il avait été forcé de suspendre pendant son voyage en France, l'en détournèrent; ensuite, il tomba malade pendant l'été de 1672, et comme il était alors âgé de soixante-quatorze ans, sa vie parut en danger. Il se remit cependant, mais sa convalescence exigea, pendant plusieurs mois, les plus grands ménagements [2].

Colbert faisait presser le Cavalier par les ambassadeurs du roi près le saint-siége, et par ses agents particuliers. Il écrivait le 21 mars 1670 au duc de Chaulnes [3] : — « Je vous remercie de tout mon cœur de la peine que vous avez bien voulu prendre d'engager le cavalier Bernin à vous rendre compte de ce qu'il a fait jusqu'à présent pour la statue du

[1] *Vita del cavaliere Bernino*, Firenze, in-4°, 1682, p. 73.

[2] Voyez, dans la *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 583, n° 39, la lettre du cardinal d'Estrées à Colbert.

[3] *Ibid.*, p. 570, n° 28.

roi. Je suis persuadé que si vous continuez de l'exciter par sa propre gloire à travailler à ce grand ouvrage, nous aurons la satisfaction, dans quelque temps, de le voir achevé. » — Le 20 novembre suivant il mandait à Errard : — « Je suis bien aise que le cavalier Bernin se plaise à travailler à la statue du roi. Informez-moi de temps en temps de l'état auquel elle sera, afin que j'en puisse rendre compte à Sa Majesté[1]. » — Le 25 janvier 1672, il écrivait à l'évêque de Laon, encore à Rome[2] : — « Le roi a été bien aise d'apprendre que le cavalier Bernin s'applique fort à faire sa statue, ainsi qu'il vous a plu de me le faire savoir. Comme ce travail peut contribuer à la gloire du roi, je ne doute pas que vous ne vouliez bien exciter toujours par quelque caresse ledit sieur Cavalier d'y travailler avec plus d'assiduité; et lorsque M. le duc d'Estrées sera arrivé, et qu'il sera quitte des grandes visites de cérémonies, je vous supplie de l'aller voir ensemble, afin que cet honneur le convie encore plus à bien faire. » — Le cardinal d'Estrées n'eut garde de manquer à la recommandation de Colbert : il alla visiter le Cavalier, avec l'évêque de Laon, et il rendit compte de cette démarche au surintendant, par la lettre suivante[3] : — .... « Le cavalier Bernin me fit un discours, il y a quelque temps, dans lequel, après m'avoir représenté que, depuis trois ou qua-

[1] *Ibid.*, p. 573, n° 32.
[2] *Ibid.*, p. 581, n° 37.
[3] *Ibid.*, p. 386, n° 39.

tre ans, il avait abandonné toute sorte d'ouvrages et les profits considérables qu'il aurait pu faire, pour se dévouer uniquement à celui qu'il a entrepris pour le roi, il m'insinua que la statue étant si avancée, il aurait eu lieu d'espérer quelque gratification extraordinaire, outre la pension que le roi lui donne tous les ans, et souhaita que je vous en disse quelque chose. Il se dépeignit comme peu accommodé, quoiqu'on le croie fort riche. Je lui donnai le plus de courage et d'espérance que je pus sur les grâces de Sa Majesté. Il passe pour intéressé; mais il est certain qu'il passe sa vie dans cet unique travail, et je suis quelquefois épouvanté qu'à son âge, il puisse y employer tant d'heures (6 à 7) chaque jour. Je vous prie de me répondre quelque chose sur cet article, par où je puisse lui faire voir combien son zèle est approuvé et agréé, et combien il sera reconnu. »

Colbert fut touché de la réclamation du Bernin; en lui faisant passer la pension que le roi lui avait constituée, il lui écrivit une lettre obligeante, dans laquelle il lui promit, sans doute, une gratification extraordinaire après l'entier achèvement de son travail. Le Cavalier se remit à l'œuvre avec ardeur, malgré ses soixante-quinze ans, et vers le printemps de l'année 1674, il avait complétement terminé la statue équestre de Louis XIV. Avant d'être envoyée en France, elle fut exposée à Rome dans les salles du Vatican contiguës à Saint-Pierre, où elle fut fort admirée des Romains. Baldinucci nous ap-

prend qu'elle s'y trouvait encore à la fin de l'année 1681, époque où il écrivait sa *vie du Bernin*, dédiée à la reine Christine de Suède, qu'il fit imprimer l'année suivante. La statue fut enfin transportée à Paris; mais elle n'y excita que des critiques. Les reproches que l'on adressait à cette œuvre de la vieillesse du Bernin étaient d'autant plus vifs, que le Cavalier ne pouvait plus se défendre : il était mort à Rome le 28 novembre 1680. Les ennemis du statuaire étranger parvinrent à intéresser Louis XIV dans cette querelle : ils persuadèrent au grand roi que sa physionomie était très-mal rendue, et qu'elle était indigne du premier potentat de l'univers. Il fut donc décidé que la tête du roi serait enlevée, ou métamorphosée en celle de Curtius; et, qu'à la place du rocher, on substituerait un gouffre de flammes dans lequel ce Romain se précipita pour le salut de la république. Nous ignorons quel fut le sculpteur français qui accepta la tâche de mutiler ainsi l'œuvre du Bernin : mais nous ne pouvons nous empêcher de déplorer cet acte de vandalisme. Bonne ou mauvaise, la statue exécutée par le Bernin devait rester tout entière l'œuvre du Bernin. Mais la flatterie, et sans doute aussi la vengeance, en décidèrent autrement. Le groupe fut donc modifié, et la statue, reléguée à Versailles à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses, s'y voit encore aujourd'hui.

CHAPITRE XXVII.

L'antiquaire Giovanni Pietro Bellori et son histoire des peintres, dédiée à Colbert. — Charles Le Brun, élu prince de l'Académie romaine de Saint-Luc. — Union de cette Académie avec l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. — Conférence de l'Académie de Saint-Luc sur la grâce dans les arts d'imitation.

1672—1680.

La réputation qu'avait Colbert de récompenser, par des gratifications et des pensions accordées au nom de Louis XIV, les savants et les artistes, attirait à lui tous ceux qu'une certaine réputation acquise dans leur pays semblait désigner à son choix, comme dignes d'obtenir ces distinctions aussi honorables que lucratives. Parmi les Italiens, il y en a deux qui paraissent avoir fort recherché la faveur de Colbert : nous voulons parler de l'antiquaire romain, Giovanni Pietro Bellori, et du chanoine comte Malvasia de Bologne.

Bellori, né à Rome en 1615, fut élevé par son oncle maternel, Francesco Angeloni, celui-là même qui obtint, par le crédit du Poussin, la permission de dédier au cardinal de Richelieu son histoire Auguste, depuis Jules César jusqu'à Constantin[1]. Angeloni était un grand admirateur de l'antiquité romaine; il dirigea les études de son neveu vers cette science, et lui en inspira le goût. A vingt-cinq

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 182.

ans, Bellori avait déjà publié plusieurs ouvrages sur l'architecture et la numismatique des Romains : pendant sa longue carrière, il n'a cessé de travailler avec ardeur à découvrir et expliquer, par de savants commentaires, les monuments antiques de la ville éternelle, les portraits de ses hommes illustres, ses monnaies, ses médailles, ses tombeaux, ses lampes et ses peintures sépulcrales [1]. La reine Christine de Suède le choisit pour son bibliothécaire, et le pape Clément X lui donna le titre d'antiquaire de la ville de Rome. Il avait réuni une très-belle collection d'antiquités, et, en même temps, une suite très-remarquable de dessins des peintres modernes; car son goût pour les anciens ne l'avait pas éloigné des artistes italiens de la Renaissance. Il avait surtout une prédilection marquée pour Raphaël, qu'il considérait comme le premier des peintres. Il composa la description des fresques exécutées par ce maître dans les chambres du Vatican, et ce livre, réimprimé plusieurs fois, renferme l'explication la plus complète et l'appréciation la mieux sentie de ces chefs-d'œuvre [2]. Mais l'ouvrage de Bellori le plus intéressant sur les arts est celui qu'il a publié à Rome en 1672, in-4°, sous ce titre : — *Le vite di pittori, scultori ed architetti moderni*. Il est placé, par une

[1] Voyez, dans la *Biographie universelle* de Michaud, v° Bellori, t. IV, p. 122, la liste des nombreux ouvrages de ce savant antiquaire.

[2] La dernière édition est celle donnée par Missirini, Roma, 1821, nella Stamperia de Romanis, in-18.

dédicace, sous le patronage de Colbert, que Bellori nomme le Mécène des beaux-arts. Il félicite le surintendant des bâtiments d'avoir fait de Paris une nouvelle Athènes, de présider lui-même à la distribution des récompenses décernées aux artistes, et il loue Louis XIV d'avoir fondé à Rome une Académie destinée à enseigner les beaux-arts à la jeunesse française. « Déjà, dit-il, les arcs, les colonnes, le capitole fournissent de magnifiques modèles pour servir à ses triomphes. » Il termine en déclarant que Charles Errard, directeur de cet établissement, lui ayant inspiré l'idée d'écrire cette dédicace, il espère humblement obtenir, par le crédit dont il jouit auprès de Colbert, un accès à sa faveur. On doit présumer que cette sollicitation fut entendue par le ministre ; car ses armoiries servent de frontispice au livre de Bellori, et l'on sait qu'à cette époque un auteur ne se permettait de faire une dédicace à un personnage puissant, qu'autant qu'il en avait obtenu l'autorisation, accompagnée, presque toujours, d'une gratification proportionnée à l'importance de l'écrivain et de l'ouvrage.

La biographie des peintres, sculpteurs et architectes modernes, de Bellori, est imprimée avec luxe et illustrée de gravures et de portraits remarquables. Sans avoir les qualités de Vasari, ni même celles du bon et naïf Passeri, son contemporain, Bellori raconte bien les vies des artistes dont il s'occupe, et ses appréciations ne manquent ni de justesse, ni de sagacité. D'ailleurs, il avait connu quelques-uns de

ses personnages, et les renseignements qu'il donne sur plusieurs d'entre eux, sont d'autant plus précieux, qu'ils peuvent être considérés comme les mémoires d'un contemporain. Ce mérite est surtout remarquable dans la vie du Poussin, avec lequel Bellori était lié. Sa biographie du peintre français a été, en grande partie, rédigée sur les documents que lui fournissait le Poussin lui-même, et, sous ce rapport, elle doit exciter un intérêt particulier. L'ouvrage est précédé, en forme d'introduction, d'un discours prononcé par Bellori, le troisième dimanche de mai 1664, à l'Académie de Saint-Luc, dans lequel il s'efforce de démontrer, à la manière des scicentistes, que l'idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte, doit se *former par les beautés naturelles supérieures à la nature.* Le livre contient les vies d'Augustin et Annibal Carrache, peintres; d'Alexandre Algardi, sculpteur et architecte; d'Antoine Van Dyck, de Dominique Fontana, du Dominiquin, du Baroche, de François Flamand, de Lanfranc, de Michel-Ange Caravage, de Nicolas Poussin et de Pierre-Paul Rubens. Ce volume devait avoir une suite, car il ne renferme que la première partie du travail de Bellori : mais le surplus n'a jamais été publié; on ignore même ce que le manuscrit est devenu; c'est une perte très-regrettable pour l'histoire de l'art.

Au milieu de ses recherches sur l'archéologie romaine, Bellori trouvait encore le temps de cultiver la peinture; il y réussissait *raisonnablement*,

selon l'expression de l'un de ses biographes[1] ; ce qui ne veut pas dire que sa peinture fût bonne. Il avait été admis comme peintre à l'Académie de Saint-Luc ; et, sous la présidence de Giovanni Maria Morando, artiste inconnu en France, il fut choisi, en 1671, pour remplir les fonctions de secrétaire de cette corporation. Comme il excellait dans les discours et les dissertations sur les arts, il introduisit dans cette assemblée l'usage des discussions ou conférences, à l'imitation de l'Académie royale de peinture de Paris. Ce fut sous forme de discours prononcés dans les réunions de l'Académie de Saint-Luc, qu'il composa les excellentes publications dont nous avons parlé plus haut, sur les peintures de Raphaël, au Vatican.

Bellori était grand ami de Charles Errard, directeur de l'Académie de France à Rome. Il contribua beaucoup à l'élection qui fut faite d'Errard, comme prince de l'Académie de Saint-Luc, en 1672. Errard fut le premier Français choisi par les artistes romains pour présider leur Académie. Le Poussin fit partie de cette corporation ; mais il refusa sans doute de la présider, préférant le travail et la retraite au bruit du monde et aux distinctions même les plus méritées. Charles Errard justifia la confiance de ses confrères romains par le talent qu'il déploya dans l'administration de leur Académie, et par ses manières

[1] Missirini, Memorie per servire alla storia della romana Academia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova, 1823, Stamperia de Romanis, 1 vol. in-4°, p. 130.

empreintes d'une gravité douce, aimable et bienveillante[1].

Comme la présidence de ce corps changeait tous les ans, les artistes qui en faisaient partie eurent l'idée, en 1676, d'offrir cet honneur à Charles Le Brun, dont la réputation n'était pas moins répandue en Italie qu'en France. On disait alors que la peinture était soutenue par quatre Charles ; savoir : Charles Le Brun, Carlo Cignani, Carlo Maratta, et Carolus Loth. De ces artistes, le dernier est à peine connu aujourd'hui ; le Cignani est relégué sur le troisième plan, Carle Maratta n'est guère mieux traité, et Le Brun a perdu beaucoup de sa renommée, même en France. Mais en 1676, ses œuvres, reproduites par les admirables gravures de Gérard Audran et d'Édelinck, plus belles, plus pures de dessin que ses tableaux, portaient son nom dans tous les pays, et le faisaient comparer, par les Italiens eux-mêmes, au grand Jules Romain[2].

D'un autre côté, Le Brun jouissait d'une faveur irrésistible auprès de Colbert, et par le surintendant des bâtiments, auprès du grand roi. N'aurait-il eu qu'un talent médiocre, cette dernière circonstance aurait suffi pour faire rechercher son amitié et son appui. Les Académiciens de Saint-Luc lui écrivirent dans les termes suivants :

« Les talents éminents de Votre Seigneurie illustrissime, qui, connus du monde entier, excitent par-

[1] *Id.*, *ibid.*, p. 130-131.
[2] *Id.*, *ibid.*, p. 135.

tout d'unanimes applaudissements, sont un juste motif pour notre Académie de vous choisir, d'une acclamation unanime, comme notre confrère, académicien de mérite. Veuillez en recevoir cet avis respectueux, et nous croire remplis de considération. »

Le Brun n'avait pas encore eu le temps de répondre à cette lettre, qu'il en reçut une seconde ainsi conçue : — « Votre Seigneurie jouit dans le monde d'une si haute estime, que non contente de vous compter parmi ses membres, notre Académie a voulu, par une sage résolution, vous acclamer comme son prince (président), et, bien qu'avant d'avoir été nommé à cette dignité, Votre Seigneurie, comblée d'honneurs et de gloire, eût pu se passer de cette distinction, néanmoins, les académiciens de Saint-Luc ont pensé qu'ils contribueraient ainsi à reconnaître votre mérite, bien qu'ils ne puissent lui offrir un prix digne de lui..... Et comme votre absence doit vous empêcher de jouir pleinement des avantages attachés à la présidence de notre Académie, nous avons désigné, avec le même empressement, M. Charles Errard pour exercer ces fonctions en votre nom[1]. »

Le Brun répondit à cette élection si flatteuse par la lettre suivante : — « Messieurs, j'ai reçu, avec les sentiments de la joie la plus vive, l'obligeant avis de mon admission dans le sein de

[1] *Id., ibid.*

votre illustre et excellente Académie, et je me sens obligé à vous faire ici mes plus sincères remercîments pour une faveur aussi singulière. Mais dans le même temps que je réfléchissais à ce que je devais vous écrire, je me suis trouvé surpris par l'addition d'un autre honneur, celui de m'avoir déclaré prince et chef de votre Académie. Une semblable élection m'a profondément ému; considérant que, de la position de novice où j'étais, vous avez voulu, à l'improviste, me faire monter à celle de supérieur. Réfléchissant au peu de mérite qui m'a fait élever à cette haute dignité, je pense que le principal motif de cette élection est fondé sur votre seul désir de m'honorer; d'où il résulte que tout le mérite de la grâce n'est pas dans les qualités de l'élu, mais réside uniquement dans la faveur des électeurs; ce qui fait que j'apprécie d'autant plus l'honneur que j'ai reçu, et que je sens plus vivement mes obligations. Il ne dépendra pas de moi de m'acquitter, si votre bienveillance ne dédaigne pas d'accueillir mes offres, mon zèle et ma ferme volonté de m'employer, en tout ce qui dépendra de moi, pour le service de l'illustre Académie. Bien que l'éloignement des lieux s'y oppose, et qu'il ne me soit pas possible d'employer tout mon bon vouloir, ainsi que je le désirerais, je ne m'en repose pas moins sur le grand mérite et le savoir de M. Charles Errard, que vous avez bien voulu choisir pour exercer les fonctions de président à mon lieu et place. Confiant dans un tel appui, je me trouve assuré de ne point tomber du poste élevé

où vous avez bien voulu me faire monter. — Paris, 10 février 1676[1]. »

A cette lettre, Le Brun, agissant en grand seigneur et démentant les douceurs congratulantes dans lesquelles il s'était embarqué pour remercier ses nouveaux confrères, avait joint un envoi de soixante doubles louis d'or, et les gravures de ses tableaux des batailles et de l'histoire d'Alexandre[2].

Le Brun ne se borna pas à cet échange de compliments et de politesses, il eut la pensée de faire tourner sa présidence à l'avantage commun de l'Académie de Saint-Luc et de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. D'accord avec Errard, il voulait opérer l'union de ces deux compagnies, et les placer sous la protection de Louis XIV. Les académiciens des deux pays adoptèrent avec empressement ce projet, et Le Brun le communiqua ensuite à Colbert, sans l'approbation duquel il savait bien que son plan ne pouvait pas réussir. Le surintendant des bâtiments entra dans les vues du premier peintre du roi; non-seulement par intérêt pour les arts, mais surtout en considération de la gloire qui devait en rejaillir sur son maître, et pour étendre l'influence de la France à l'étranger, objet qu'il ne perdait jamais de vue. Il soumit donc à la signature de Louis XIV, des lettres-patentes données à Saint-Germain en novembre 1676, pour l'union

[1] *Ibid., ut suprà*, p. 136, traduit de l'italien.
[2] *Id., ibid.*

des deux Académies, avec un règlement en plusieurs articles pour leur exécution. Dans le préambule de ces lettres, le roi déclarait que : — « Nonobstant les nécessités de la guerre, il n'avait jamais cessé d'encourager en France la culture des lettres, des sciences et des arts, lesquels peuvent le mieux concourir à embellir et augmenter sa propre gloire. Par ce motif, l'Académie a été placée sous notre spéciale protection, et logée dans notre palais même, après avoir créé dans son sein les écoles des trois arts les plus illustres, la peinture, la sculpture et l'architecture. Cet établissement a si bien réussi, qu'indépendamment des grandes et belles œuvres, sorties des mains des habiles artistes élevés sous notre protection, nous avons eu la satisfaction de voir que l'Académie romaine dite de Saint-Luc, reconnue par tout le monde comme la source et la maîtresse de tant de grands artistes qui ont paru depuis deux siècles, a cru pouvoir recevoir encore un plus grand lustre, en élisant pour son premier chef, M. Le Brun, notre premier peintre, chancelier et recteur principal de l'Académie royale de peinture et de sculpture établie à Paris. De telle sorte, que cette élection ouvre la voie à un commencement de commerce et de communication entre les deux Académies. C'est pourquoi nous avons accueilli avec plaisir la proposition qui nous a été faite par notre amé et féal Colbert..., afin que, par la communication réciproque que cette union leur donnera, elles puissent mutuellement contribuer à élever les arts au plus

haut degré, et, s'il est possible, au-dessus de la gloire et de l'éclat qu'ils ont répandu dans les siècles passés [1]. »

Les lettres patentes et les articles de l'union furent envoyés à l'Académie de Saint-Luc, avec une lettre de Louis Testelin, secrétaire de l'Académie royale, en date du 29 décembre 1676. Ces statuts furent reçus et acceptés par les membres de l'Académie de Saint-Luc, le 31 janvier 1677.

Pour témoigner à Le Brun toute leur satisfaction de cette union, ses confrères de Rome voulurent lui continuer, pour l'année 1677, la dignité de prince de leur Académie. Il les en remercia par une lettre du 22 décembre 1676, rapportée par Missirini [2] dans ses Mémoires sur l'Académie de Saint-Luc.

Conformément aux articles du règlement, joint aux lettres patentes de Louis XIV, le portrait de Colbert, protecteur de l'Académie royale, peint par Le Brun, fut envoyé à Rome et exposé dans la salle des séances de l'Académie de Saint-Luc; et cette compagnie expédia en France, pour y recevoir le même honneur dans la salle d'assemblée de l'Académie royale, le portrait du cardinal Antonio Barberini, son protecteur.

L'union des deux Académies amena entre elles un échange de bons procédés, et des communications qui ne pouvaient tourner qu'à l'avantage de l'art,

[1] Préambule des lettres patentes de novembre 1676, traduit sur l'italien rapporté par Missirini, *ut suprà*, p. 139.

[2] *Ibid.*, p. 436, au bas de la page.

dans les deux pays. C'est ainsi qu'en faisant don à l'Académie romaine de ses règlements, l'Académie de Paris lui envoya, en 1680, la relation, rédigée par Félibien, des sept conférences tenues sur les tableaux des grands maîtres, dont nous avons rendu compte. La lecture de ces conférences, dans les réunions de l'Académie de Saint-Luc, parut aux artistes romains aussi agréable qu'instructive ; bien qu'ils n'approuvassent pas entièrement toutes les appréciations de leurs confrères de Paris, et qu'ils y aperçussent même, comme un parti pris, d'attribuer au Poussin le premier rang dans l'art de la peinture.

Un des professeurs romains, Giovanni Maria Morando, après avoir fait des artistes français un éloge mérité, leur reprocha d'avoir négligé de parler de la partie de l'art, qui est peut-être la plus belle, à savoir de la grâce ; il fit observer, qu'au lieu de revenir dans la dernière conférence sur les arguments déjà traités dans la sixième, il eût été plus à propos de choisir une composition, à l'occasion de laquelle ils eussent pu discourir sur le but, à la fois délicat et sublime, que se proposent d'atteindre les arts d'imitation. — Ce reproche, on doit en convenir, est assez fondé ; mais on peut répondre que la continuation des conférences aurait sans doute amené les artistes français à examiner le rôle de la grâce dans les œuvres de l'art. Quoi qu'il en soit, voici, d'après Missirini, comment le Morando traita ce sujet devant l'Académie de Saint-Luc. La traduction de ce passage, comparé aux conférences recueillies par Fé-

libien, démontrera que la manière de parler des arts, tant en France qu'en Italie, différait peut-être plus encore que la manière de peindre.

« Le Morando ayant obtenu de ses confrères l'autorisation de traiter ce sujet, montra, dans une réunion de l'Académie, de quelle manière les Grâces sont les compagnes de la beauté; d'où il suit qu'elles ne doivent jamais en être séparées. « Sacrifie aux Grâces dans tout ce que tu veux faire, » disait Socrate, même aux plus austères philosophes. Hésiode soutenait que Minerve était née du cerveau de Jupiter, et les Grâces de son cœur; d'où il suit que tout ce qui commande à l'esprit est sous l'influence de Pallas, de même aussi tout ce qui émeut le cœur dépend des Grâces. Et, puisque le cœur n'a pas de règles fixes comme l'intelligence, il en résulte que la grâce ne s'apprend pas, mais se sent et vient naturellement; car elle est un je ne sais quoi, qui plaît, enchante et séduit, en disposant l'âme à une jouissance céleste. C'est à la grâce qu'il est donné de tout subjuguer, et c'est pour cela que les sages Athéniens avaient préposé les Grâces à la garde de leur citadelle. Les anciens inventeurs des fables mythologiques veulent que la plus jeune et la plus charmantes des trois Grâces, Aglaé, ait été la femme de Vulcain, le père et le créateur de tout génie dans les arts. On découvre, par cette fiction, quel prix les artistes doivent attacher à la grâce, et combien ils doivent étudier pour se la procurer. Ils pourront atteindre ce but en suivant les inspirations les plus in-

times de leur âme, et en les reproduisant dans la représentation et dans l'expression des personnes; car la grâce la plus puissante réside au fond de l'âme, et consiste dans sa reproduction avec une belle expression. C'est dans cette étude que le grand Raphaël obtint une grâce divine. » — Alors le vieux Bellori interrompit ce raisonnement et dit : « que le fameux Apelles consentit à céder à Amphion la disposition, à Asclespiodore les proportions et la symétrie, à Protognos les autres parties de l'art; mais qu'il se réserva pour lui-même, comme lui appartenant en propre, la grâce inestimable et divine. De même, Raphaël se montra l'égal d'Apelles, nommé le peintre des Grâces, parce qu'il sut les rendre dans ses compositions, en suivant ses propres inspirations. » — « Il put le faire, répliqua le Morando, parce qu'il était né avec les grâces dans le cœur; mais celui qui veut forcer l'inclination de la nature tombe dans la manière, et, au lieu d'exprimer la grâce, rencontre l'afféterie... Raphaël a eu cela de particulier dans son génie, que là où les autres, pour rendre la grâce, s'attachent à l'expression et au mouvement des figures, lui sut la montrer dans les plus minimes parties de ses compositions, dans les extrémités de ses personnages, dans les vêtements, dans les accessoires, et chercha toujours à l'obtenir avec un goût pur et sobre. Il sut trouver une grâce singulière avec la gentillesse, avec la beauté, avec la pudeur, avec la modestie, avec un certain air virginal. » — « On discourut ainsi, ajoute Missirini, sur

le sujet des grâces, et l'on raconte que Carle Maratte, qui faisait tous ses efforts pour les rencontrer, endoctriné par cette discussion, peignit son tableau des trois Grâces, avec cette devise : — *« Tout n'est rien sans vous. »* — Mais il y en eut qui jugèrent que ses Grâces n'étaient pas suffisamment gracieuses. »

Cette conclusion ironique de Missirini démontre, mieux que tous les raisonnements, qu'on peut bien parler de la grâce, mais qu'il est plus difficile d'enseigner à la rendre. C'est ce que Raphaël lui-même voulait exprimer, lorsqu'il écrivait à Balthasar Castiglione : — « Je suis une certaine idée qui me vient à l'esprit ; si cette idée porte en soi un sentiment élevé de l'art, je ne le sais ; mais je fais tous mes efforts pour y parvenir[1]. »

L'union des deux Académies de Saint-Luc et de Paris, cimentée par Colbert, Le Brun et Bellori, dans l'intérêt des arts, dura jusqu'à la révolution de 1789. Nous trouvons encore parmi ses princes, en 1714, Charles Poërson, et en 1744, François de Troy, tous deux Français, et directeurs de l'École de Rome. Mais, après la mort de Colbert et celle de Le Brun, les rapports entre les deux corporations avaient cessé d'être aussi intimes. Ils se bornèrent depuis à de simples politesses, sans que l'art ait eu lieu d'en profiter. Il est certain, néanmoins, que l'Académie de Saint-Luc a toujours recherché, avec l'empressement le plus louable et le plus désinté-

[1] Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 100-102.

ressé, le concours des artistes étrangers, pour leur donner, en les admettant dans son sein, le droit de cité dans la ville des arts. C'est ainsi que, dans le siècle dernier, elle a choisi pour prince le Saxon Raphaël Mengs, et, de notre temps, le Danois Thorwaldsen. Cette adoption du génie, cette déférence pour les artistes, à quelque nationalité qu'ils appartiennent, fait le plus grand honneur aux professeurs romains de l'Académie de Saint-Luc.

CHAPITRE XXVIII.

Le chanoine comte Malvasia, de Bologne, auteur de la *Felsina pittrice.* — Ses relations avec Colbert. — Portrait de Louis XIV, exposé encore aujourd'hui à Bologne dans l'église *Santa Maria della vita.*

1667—1693.

Le chanoine comte Charles-César Malvasia, qui sut conquérir la faveur de Louis XIV et de Colbert, consacra, comme Bellori, sa vie entière à l'histoire de l'art et aux recherches archéologiques.

Il naquit à Bologne le 18 décembre 1616, et descendait d'une des familles les plus anciennes et les plus nobles de cette ville. Après des études très-fortes, comme on les faisait à l'Université de sa patrie, il s'essaya dans plusieurs pièces de vers, tant en latin qu'en italien : mais ses poésies n'ob-

tinrent qu'un de ces succès de société, dans lesquels les éloges donnés par des amis et des parents ne peuvent consoler l'auteur de l'indifférence du public[1]. Il se jeta ensuite dans la carrière des armes, et servit pendant quelque temps comme volontaire dans la cavalerie, sous les ordres de son cousin le marquis Cornelio Malvasia, sénateur de Bologne, et lieutenant général du baron Mattei, qui commandait l'armée d'Urbain VIII. Étant tombé malade, il résolut d'embrasser l'état ecclésiastique; et après avoir été reçu docteur en théologie le 8 juillet 1653, il obtint, en 1662, dans la cathédrale de Bologne, un canonicat qu'il résigna, par suite de ses infirmités, en 1681.

Le titre de chanoine ne fut pas, pour le comte Malvasia, un brevet de paresse et de repos. Il sût, au contraire, occuper sa vie par les études en apparence les plus opposées, qu'il mena de front, pendant sa longue carrière, avec une ardeur et une activité toute juvénile. Tout en étudiant la philosophie et la théologie, il avait cultivé la musique et savait jouer de plusieurs instruments. Il avait pu apprendre aussi, indépendamment du latin, du grec et du français, les anciennes langues hébraïque et chaldéenne. Il était très-instruit en mathématiques, en astronomie et en architecture; mais il eut toujours une inclination particulière pour la peinture.

[1] Les poésies du comte Malvasia ont été imprimées, les unes dans le livre intitulé : *Parto dell' orsa, di Gio. Francesco Bononi, stampato peril Dossa*, 1667; les autres par le *Pisari*, Bologne, 1691.

Il l'avait apprise à fond du Campana et du Cavedone, et il la cultiva, suivant le témoignage de son biographe, avec assez de succès. Il peignait à l'huile et à fresque, savait dessiner la figure, mais réussissait surtout dans le paysage et dans les perspectives d'architecture[1]. Il fréquentait les ateliers des peintres célèbres qui vivaient alors à Bologne, et parmi lesquels il faut citer : Alessandro Tiarini, Francesco Albani, et Gio Andrea Sirani, le père de l'illustre Elisabetta, qui mourut empoisonnée à vingt-six ans, dans toute la fleur de son talent et de sa beauté. Le chanoine contribua beaucoup de sa bourse à encourager l'étude de la peinture à Bologne, en y établissant, avec le concours d'autres amateurs, et notamment du comte Hector Ghisilieri, une académie pour dessiner le nu d'après le modèle. Le chanoine Crespi atteste ce fait, qui peint bien, chez un membre du clergé, la tolérance des mœurs italiennes. Malvasia suivit avec la tendresse d'un père les progrès d'Elisabetta Sirani, et il lui servit de protecteur et de Mécènes. Aussi, éprouva-t-il une douleur profonde à sa mort tragique. Il était de l'Académie des Gelati de Bologne, où il avait pris le nom d'*Ascoso* : il fut également admis à celle des Humoristi et des Fantascici de Rome, dont il fut élu prince. Il allait passer presque tous les hivers dans

[1] Voyez la *Vie du comte Charles-César Malvasia*, par le chanoine Louis Crespi, en tête de la nouvelle édition de la *Felsina pittrice*, publiée à Bologne, en 2 vol. grand in-8° à deux colonnes, tipografia Guidi, 1841, t. I, p. IX.

cette ville, où il entretenait d'illustres amitiés. Mais le temps qu'il passa dans cette capitale des arts ne lui fit jamais perdre de vue sa chère Bologne : il la préférait à toute autre cité, et soutenait, avec une véritable passion, sa suprématie en toutes choses.

Le comte Malvasia était surtout fanatique de l'École de peinture bolonaise, sentiment respectable, s'il ne l'eût pas poussé souvent jusqu'à l'injustice et l'absurdité.

En 1686, il dédia au peintre Charles Le Brun, sous le titre de : *Il passagiere disingannato dell' Ascoso*, une description de toutes les peintures existant alors dans les églises et dans les principaux palais de Bologne. Il fit dessiner à ses frais les plus belles fresques du célèbre cloître de Saint-Michel in Bosco, et les fit graver sur cuivre, au burin, par Giacomo Giovannini, artiste qu'il avait élevé et soutenu. Cet ouvrage est devenu d'autant plus précieux, qu'aujourd'hui, bon nombre de ces fresques sont presque entièrement effacées et détruites.

Le chanoine réunit, avec un soin pieux, les monuments lapidaires de Bologne, et les publia sous le titre de : *Otia lapidaria*. Il se piquait d'être très-versé dans la connaissance des inscriptions et des restes des monuments antiques. Mais rien ne prouve mieux la difficulté des explications archéologiques, que son ouvrage intitulé : *Ælia Lælia Crispis*, etc., qu'il dédia à Colbert, créateur de l'Académie française des inscriptions. Avant Malvasia, cette énigme avait déjà exercé l'imagination, au moins autant

que la science, de plus de quatre-vingts docteurs *in utroque jure*. Le chanoine prétendit que les explications de ses prédécesseurs n'en donnaient pas le véritable sens; et il a entassé dans un volume les subtilités les plus ingénieuses, pour démontrer que lui seul avait bien compris cette inscription, qui ne paraît présenter aucun intérêt historique, et qui mérite d'être renvoyée à l'Antiquaire de sir Walter-Scott.

Si le chanoine Malvasia n'avait composé que de semblables ouvrages, son nom serait depuis longtemps tombé dans l'oubli le plus profond et le mieux mérité. Heureusement pour sa mémoire, il a laissé une histoire de l'École de peinture de Bologne, très-instructive et très-précieuse à consulter, malgré ses nombreux défauts. Stimulé par les éloges qu'il entendait faire des ouvrages de Vasari, Ridolfi, Lomazzo, Borghini et autres biographes des artistes italiens, le chanoine nous apprend, dans sa préface de sa *Felsina pittrice* [1], qu'il prit la résolution, à l'imitation de ces auteurs, de raconter les vies des peintres bolonais. Mais il veut que le lecteur sache bien qu'il n'écrit rien qui ne soit appuyé sur des documents certains et d'une vérité incontestable. « Ou j'aurai vu moi-même ce que je raconte, dit-il, ou j'en aurai entendu le récit de celui-là même auquel le fait est arrivé, de ses parents et amis; ou je l'aurai tiré de relations fidèles, de ma-

[1] T. I, p. 13.

nuscrits authentiques ou de mémoires irrécusables, tels que ceux du Francia, du Lamberti, du Baldi, du Cavazzoni et autres semblables; ou enfin j'argumenterai de conjectures telles, que si le fait n'est pas entièrement vrai, il ne s'éloignera pas beaucoup de la vérité. » — L'ouvrage est divisé en quatre époques : la première traite des peintres bolonais les plus anciens et de leurs œuvres éparses et à moitié détruites, que l'auteur put encore examiner et décrire. Dans la seconde, il s'occupe des artistes qui, s'éloignant de la manière sèche et roide des maîtres primitifs, ont ouvert à leurs successeurs la véritable voie de l'art. Il place, avec raison, à leur tête le fameux Francesco Francia, l'émule et l'ami de Raphaël. La troisième époque comprend les Carrache et leurs contemporains, et fait connaître, non-seulement leurs nombreux et remarquables ouvrages, mais leur vie intérieure et leurs faits et gestes. Dans la quatrième, Malvasia s'étend longuement sur le Guide, le Dominiquin, l'Abane, le Guerchin, et sur leurs élèves ou imitateurs, et il raconte également leurs aventures, leurs habitudes et leurs différentes manières de travailler et de vivre.

On voit que l'École de Bologne offrait une mine des plus intéressantes à exploiter pour l'histoire de l'art. Il n'est pas douteux que le chanoine n'ait écrit ses biographies, ainsi qu'il l'avance, d'après des renseignements authentiques. Mais on doit profondément regretter qu'il n'ait pas su apporter un meilleur discernement dans le choix des nombreux

matériaux mis à sa disposition. Il faut surtout déplorer le manque d'ordre et de méthode, et, plus encore, un style diffus, boursouflé, indigeste, caractérisé avec une grande justesse dans cette phrase du bon Bottari : — « *A dirla schietta, egli ha il suo merito; ma con quel suo stile fa venir il dolor di testa.* » — « Pour parler net, Malvasia ne manque pas de mérite, mais avec ce style il donne mal à la tête [1]. » — Il est donc difficile, pour ne pas dire impossible, de lire sa *Felsina pittrice* longtemps de suite. Il dit lui-même, dans sa préface, qu'il écrit pour les peintres, et non pour les littérateurs..., et qu'il aurait voulu pouvoir dicter son ouvrage aux imprimeurs, pendant qu'ils composaient leurs caractères. Néanmoins, malgré tous ses défauts, cet ouvrage sera toujours le plus utilement consulté, pour tout ce qui se rapporte à la vie et aux œuvres des artistes de l'École de Bologne dont il a raconté l'histoire.

On sait quels orages souleva la *Felsina pittrice* : Pour rabaisser toutes les autres écoles, au profit des peintres de sa patrie, Malvasia ne craignit point d'attaquer et de critiquer jusqu'aux chefs-d'œuvre de Raphaël. Il s'est constamment appliqué à réfuter Vasari et à combattre ses jugements. Baldinucci a pris la défense de son compatriote, et, plus tard, Vincenzo Vittoria, dans ses « *Osservazioni sopra il libro*

[1] *Lettere pittoriche*, t. III, p. 471, nº CXCIV, éd. de Ticozzi, Milano, 1822, in-12. — Voyez l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 323, note.

della Felsina[1], » a vengé l'école romaine et son illustre chef. Les Bolonais Gio-Pietro Cavazzoni Zanotti et Luigi Crespi, ont cherché à défendre et à disculper leur compatriote. Il y a du vrai dans l'attaque et dans la défense. Malvasia est certainement passionné jusqu'à l'injustice, lorsqu'il s'agit d'exalter sa patrie; néanmoins ses critiques des autres écoles ne manquent souvent ni d'originalité, ni d'à-propos, et son livre est resté comme un monument historique fort remarquable[2].

Le chanoine Malvasia était fort avide de renommée : pour donner plus de lustre à son livre et le mieux recommander à l'attention des lecteurs, il voulut le placer sous la protection de Louis XIV. Bologne savait que ce monarque, ou plutôt Colbert, « faisait des conquêtes jusque dans la république des lettres[3]. » Le chanoine avait assisté, en 1669, à la négociation entamée entre le sénat de sa ville et le ministre du roi de France, pour enlever à sa patrie l'illustre Jean-Dominique Cassini, le premier astronome de l'Italie. La famille Malvasia n'était pas d'ailleurs complétement étrangère à la France. Un des ancêtres du comte César, le marquis Cornelio, avait été nommé, en 1567, lieutenant général des armées du roi en Italie, sous les ordres du duc François Ier, de

[1] Roma, 1713, in-8°.

[2] La *Felsina pittrice* a été continuée par Cavazzoni-Zanotti et par le chanoine Luigi Crespi. — Voyez la dernière édition publiée à Bologne, en 1841.

[3] Fontenelle, *Éloge de Cassini*, dans l'*Histoire de l'Académie des sciences*.

Modène. S'étant donc assuré, par l'entremise de Charles Le Brun, que Colbert voudrait bien faire agréer à Louis XIV la dédicace de sa *Felsina*, le chanoine envoya cet ouvrage à Paris, pour être présenté au roi. Il est difficile de se figurer les hyperboles de louanges ampoulées, et le galimatias double que renferme cette dédicace [1]. Elle n'en fut pas moins bien accueillie.

Pour témoigner à l'auteur la satisfaction de Louis XIV, Colbert lui avait envoyé le portrait de ce prince, peint par Le Brun, et les gravures de l'histoire d'Alexandre, d'après cet artiste. Mais ce cadeau n'arriva pas à sa destination : le courrier qui l'apportait fut attaqué en route, et la caisse qui contenait le précieux envoi fut prise par les voleurs. Le bon chanoine en éprouva un chagrin extrême : il se hâta d'exprimer sa douleur dans un sonnet rempli d'indignation, à l'adresse des ravisseurs, et l'envoya, avec une lettre, à Charles Le Brun, afin qu'il fût mis sous les yeux de Colbert. Le roi, ayant été informé de cette aventure, ordonna qu'un nouveau portrait, exécuté sur-le-champ, et orné d'une couronne et de sept gros diamants, serait expédié à l'auteur de la *Felsina pittrice*. Cette fois, grâce aux précautions prises, le cadeau royal parvint sans accident à Bologne, et fut remis au chanoine, qui s'empressa d'en célébrer l'heureuse arrivée par un second sonnet, non moins laudatif que sa

[1] Elle est rapportée dans la *Felsina*, t. I, *ut suprà*, après la page XVIII.

dédicace. Malvasia fut si touché de cette marque de faveur du Grand Roi, qu'il voulut en conserver le souvenir dans sa patrie. Par un article de son testament, fait le 22 décembre 1692, il légua ce portrait, « comme la chose la plus précieuse qu'il possédât au monde, » à l'archiconfrérie de la bienheureuse Vierge Marie della Vita, de Bologne, aux conditions suivantes :

1° Qu'il ne serait jamais permis, pour aucune cause, de le vendre, aliéner, engager, altérer, détruire; mais qu'on serait tenu de le conserver à perpétuité, en quelque état qu'il puisse se trouver;

2° Que dans les jours de fête les plus solennelles, où l'on a coutume de décorer l'autel de la Vierge avec les plus précieuses draperies, il devrait servir d'ornement à la sainte image, et être exposé au-dessus d'icelle, ou dans un autre lieu, d'où il pût être bien vu;

3° Qu'une fois l'an, dans le même lieu, il devrait être exposé le jour où le chapitre de l'église métropolitaine se transporterait à la susdite église de Notre-Dame della Vita, à l'effet de célébrer une messe anniversaire pour le repos de son âme. »

Cette disposition testamentaire s'exécute encore aujourd'hui; et les jours de fêtes principales, on peut voir, exposé à l'église Santa Maria della Vita, le portrait de Louis XIV, enrichi de diamants, peint en miniature sur émail par Petitot, d'après Le Brun, tel qu'il a été donné par ce prince à l'auteur

de la *Felsina*[1]. Il faut avouer que le Grand Roi n'a reçu nulle part un honneur aussi extraordinaire.

Malvasia conserva, jusque dans une vieillesse avancée, la vivacité, le besoin de mouvement, l'aimable gaieté qui furent les signes distinctifs de son caractère. Le chanoine Crespi, son biographe, raconte qu'à l'âge de soixante-douze ans, vers l'année 1688, Malvasia voulut encore donner à sa ville natale un divertissement en rapport avec son érudition, et sa connaissance parfaite de l'histoire des artistes bolonais. Pendant le carnaval, il organisa une mascarade historique de son invention et à ses frais, composée des peintres qui fréquentaient l'Académie du sénateur Ghisilieri, dont il était un des chefs. Chacun de ces artistes représentait au naturel, avec un masque peint sur la figure et avec les habits de son temps, un des anciens maîtres de l'École bolonaise, caractérisé par tous les attributs qui pouvaient le mieux faire reconnaître sa personne et sa profession. Il avait choisi, pour jouer ces rôles, les jeunes gens qu'il supposait devoir le mieux représenter, dans leur air et dans leur allure, ces anciens artistes, dont lui-même se rappelait avoir vu et fréquenté quelques-uns. Les masques, fabriqués par le sculpteur Guiseppe Mazza, étaient très-ressemblants aux défunts professeurs et copiés d'après leurs portraits : les vêtements étaient pareils à ceux

[1] Ce fait est attesté par l'éditeur de cet ouvrage, réimprimé et publié en 1841, p. 8, note au bas du second sonnet adressé à Louis XIV.

qu'ils avaient coutume de porter. Cette curieuse mascarade sortit du palais Ghisilieri, et après avoir rendu visite aux quatre directeurs de l'Académie, elle alla se montrer sur le Corso de Bologne, et finalement rentra au palais d'où elle était partie [1]. Cette scène de carnaval, qui rappelle celle qui vint surprendre si agréablement Louis Carrache [2], fut beaucoup admirée à Bologne, où Louis Crespi en recueillit le souvenir vivant encore après plus d'un demi-siècle.

Le chanoine comte Malvasia mourut à Bologne le 10 mars 1693. Il laissa une belle collection de tableaux, de gravures et de dessins, parmi lesquels il y en avait un grand nombre d'Elisabetta Sirani, des Carrache, du Guide, du Cantarini, du Tiarini, du Cavedone, et de beaucoup d'autres. Cette collection fut vendue et dispersée : mais, plus tard, une partie fut achetée par Crozat des héritiers Boschi, et passa ensuite dans le cabinet de Mariette, d'où elle est parvenue dans le dernier siècle, mais pas en entier, au cabinet des estampes de la bibliothèque du roi.

[1] *Vie du comte Malvasia*, par le chanoine Crespi, *ut suprà*, p. XIV.

[2] Voyez l'*Hist. des plus célèbres amateurs italiens*, p. 362.

CHAPITRE XXIX.

Lulli et Quinault. — Commencements de l'Académie royale de musique.

1672 — 1687.

Si Colbert patronait à Rome et à Bologne les ouvrages publiés sur l'art et l'antiquité, il ne pouvait pas rester étranger aux essais tentés à Paris, par un Italien élevé en France, pour appliquer l'art de la musique aux tragédies lyriques. Bien qu'il n'entre pas dans l'objet de cet ouvrage, plus spécialement consacré aux arts du dessin, de retracer l'histoire de l'opéra français, nous ne pouvons cependant nous dispenser d'indiquer la part que prit Colbert, en sa qualité de surintendant des bâtiments, aux commencements de l'Académie royale de musique.

Nous avons raconté les fêtes qui eurent lieu à Versailles, au commencement du règne de Louis XIV : la musique y tint sa place; mais, à cette époque, il n'existait aucun privilége, pour assurer à un compositeur le monopole de faire jouer des pièces entremêlées de morceaux chantés ou récités avec accompagnement d'instruments. *Le Bourgeois gentilhomme*, *Pourceaugnac*, *l'Amour médecin*, *les Amants magnifiques*, *Psyché*, *la Princesse d'Élide* et *le Malade imaginaire*, avaient été représentés devant le roi et sa cour, avec des ballets et des intermèdes de musique; et Lulli, qui les avait composés, avait joué lui-même le rôle du Mufti, dans la première de ces pièces. Mais

il n'y avait point dans ces représentations d'opéra proprement dit.

D'après le témoignage de Charles Perrault, l'opéra fut d'abord chanté au village d'Issy, dans la maison d'un orfévre, où il réussit beaucoup. Il ne dit pas à quelle époque ; mais il raconte dans ses *Mémoires*[1], qu'on le mena à la première représentation, qui fut applaudie. C'était probablement celle de l'opéra de *Pomone*, dont l'abbé Perrin avait composé les paroles, et Cambert la musique. « Le succès de cette pastorale en musique, ajoute Perrault, leur fit entreprendre d'autres opéras qui furent représentés en public avec succès, et avec beaucoup de profit pour le poëte, le musicien et pour tous les acteurs. » Il convient de faire remarquer ici, ce que Perrault ne dit pas, que par lettres patentes du roi, données à Saint-Germain-en-Laye, le 28 février 1669, Perrin fut autorisé à établir par tout le royaume des académies d'opéra, ou représentations en musique, en langue française, sur le pied de celles d'Italie. Cette autorisation avait été accordée pour douze années : mais Lulli, « qui s'était moqué jusque-là de cette musique, voyant le gain qu'elle produisait, demanda au roi le privilége de faire seul des opéras et d'en avoir le profit. Perrin et Cambert s'y opposèrent, aussi bien que Colbert, qui ne trouvait pas qu'il y eût de la justice à déposséder les inventeurs, ou, au moins, les restaurateurs de ce divertissement. Mais Lulli

[1] P. 92.

demanda cette grâce au roi avec tant de force et d'importunité, que le roi craignant que, de dépit, il ne quittât tout, dit à Colbert qu'il ne pouvait pas se passer de cet homme dans ses divertissements, et qu'il fallait lui accorder ce qu'il demandait; ce qui fut fait dès le lendemain. » — Ce privilége fut donné à Lulli par lettres-patentes du mois de mars 1672. Pour sauver l'odieux du retrait du privilége précédemment accordé à l'abbé Perrin, il est dit dans ces lettres : « que les peines et les soins que le sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement l'intention du roi, et élever la musique au point qu'il se l'était promis. Pour y mieux réussir, il a cru qu'il était à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité lui fussent connues, et qui eût assez de suffisance pour fournir des élèves, tant pour chanter et actionner sur le théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes, et autres instruments. Ce privilége était accordé à Lulli pour en jouir sa vie durant, et il était fait très-expresses inhibitions à toutes personnes de faire chanter une pièce entière en musique, soit en vers français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit Lulli, à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation des théâtres, machines, décorations, habits et autres choses, etc. »

Pour faire entendre sa musique, Lulli obtint de Colbert la grande salle de comédie du Palais-Royal, et il y installa les machines et les décorations de

Vigarini, son compatriote, qui étaient fort admirées. Lulli réussit pendant quinze années, de 1672 jusqu'à sa mort arrivée en 1687, à charmer la ville et la cour par ses récitatifs chantants, et par les airs qu'il sut adapter aux tragédies lyriques de Quinault, son ami et son collaborateur, duquel, suivant Boileau :

« Il réchauffa les vers des sons de sa musique. »

Cette musique excitait un véritable enthousiasme. Madame de Sévigné, parlant à sa fille de l'opéra de *Cadmus*, lui écrivait de Paris, le 8 janvier 1674[1] : — « C'est un prodige de beauté ; il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer ; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de madame de La Fayette en est tout alarmée. » — Dans une autre lettre[2] elle écrivait : — « Le roi disait l'autre jour que s'il était à Paris quand on jouera l'opéra, il irait tous les jours. Ce mot vaudra cent mille francs à Baptiste. »

Lulli excellait également dans la musique d'église. A la cérémonie funèbre que l'Académie de peinture fit célébrer à l'Oratoire Saint-Honoré, pour le chancelier Séguier, son protecteur, Lulli se surpassa. — « Pour la musique, raconte madame de Sévigné[3], qui avait assisté à cette cérémonie, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort

[1] *Lettres de madame de Sévigné*, Paris, Sautelet, 1826, in-8, t. III, n° 336, p. 339.
[2] *Ibid.*, p. 291, n° 324.
[3] *Ibid.*, p. 73, n° 251.

de toute la musique du roi : ce beau *Miserere* y était encore augmenté ; il y eut un *libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes ; je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel. »

La musique de Lulli, on le voit, soit à l'église, soit au théâtre, avait le don d'émouvoir profondément ses contemporains. On trouvait généralement alors que la partie dans laquelle il était véritablement supérieur, et, pour ainsi dire, inimitable, c'était le récitatif. Lulli pensait que la langue française avait besoin d'un chant qui lui fût propre. Comme elle est fort différente de l'italienne par sa nature, par son génie et par sa prosodie, et qu'elle est beaucoup plus grave et plus lente dans sa prononciation, il avait inventé une sorte de cantilène, appropriée aux caractères de l'idiome français, où l'on admirait surtout la beauté simple et l'expression toujours convenable au sujet. Il est vrai qu'il était parfaitement d'accord avec le poëte des *libretti* de ses opéras ; car Quinault, de son côté, possédait au plus haut degré de perfection le talent de déclamer, et il enseignait au compositeur à observer exactement cette même déclamation, pour en faire passer les charmes dans sa musique. Lulli a surtout excellé dans l'art de la modulation, et dans l'expression des passions tendres [1], et c'est le jugement qu'en por-

[1] Il est cependant très-remarquable aussi dans quelques morceaux qui veulent rendre la dureté, la brusquerie, l'insensibilité. Nous citerons, entre autres, la scène première du quatrième acte d'*Alceste*, dans laquelle Caron repousse de sa barque les ombres qui ne peu-

tait le célèbre Rameau, qui cite, dans un de ses ouvrages, le beau monologue d'Armide :

« Enfin il est en ma puissance, »

comme un chef-d'œuvre en ce genre. Aujourd'hui, les parties d'orchestre de Lulli ne paraîtraient pas supportables. Cela tient, peut-être, à la faiblesse des instrumentistes chargés d'exécuter ses accompagnements; car les deux fameuses bandes des vingt-quatre grands violons et des vingt-quatre petits violons du roi Louis XIV ne sont que des artistes primitifs, si on les compare à ceux du Conservatoire. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas par l'orchestration que brille Lulli. La pauvreté de ses accompagnements paraîtrait encore plus choquante, depuis que le goût d'une harmonie bruyante et l'emploi abusif des instruments de cuivre ont fait bannir, des opéras italiens et français, la douce mélodie, le chant d'inspiration, la cantilène tendre et expressive, dont Cimarosa, Mozart et Rossini ont donné de si parfaits modèles. En 1672, Lulli paraissait un hardi novateur aux courtisans, qui n'estimaient guère que les sarabandes et les courantes que l'on dansait au mariage de Louis XIV. Boileau, de son côté, reprochait

vent lui payer le passage. Lulli s'est élevé, dans la musique de cette scène, à toute la beauté des vers de Quinault :

« Il faut passer tôt ou tard,
« Il faut passer dans ma barque, etc. »

L'exécution de ce morceau, à l'un des concerts historiques de M Delsarte, a produit le plus grand effet.

à Quinault « sa morale lubrique et sa fadeur. » La postérité est venue depuis longtemps pour le poëte et pour le musicien. Les vers du premier paraissent encore agréables et tendres; la musique du second, n'étant plus exécutée, est entièrement inconnue du public. C'est que, malheureusement, la musique est un art qui a besoin du concours des instrumentistes et des chanteurs, sans lesquels il est presque vrai de dire qu'elle n'existe pas. Si les sensations qu'elle fait éprouver sont plus vives, plus saisissantes que celles causées par les arts du dessin, elles s'effacent aussi beaucoup plus vite, et il ne reste, du plus beau morceau de musique, qu'un vague souvenir qui s'éteint avec ceux qui ont pu l'entendre. Sans doute, le goût change en peinture comme en musique, et nous en avons la preuve aujourd'hui qu'on recherche avec tant d'empressement les tableaux et les gravures du dix-huitième siècle, complétement délaissés il n'y a pas trente ans. Mais les œuvres de la peinture, de la statuaire, de la gravure une fois produites, ont un corps qui reste et qui frappe les yeux. Tandis que la plus belle harmonie, la mélodie la plus suave, le chant le plus passionné, le plus expressif, enfouis dans un cahier de musique sans être exécutés, doivent tomber nécessairement dans un profond oubli. Tel est le sort inévitablement réservé à la musique qu'on ne joue pas, ou qu'on ne joue plus. Tel a été le sort de la musique de Lulli et de bien d'autres compositeurs qui ont joui, de leur temps, d'une véritable vogue. Et cependant, on

a eu raison de faire dire à Lulli, au bas de son portrait peint par Mignard et gravé par Roullet :

» J'ai fait chanter les dieux ainsi que les héros :
» Mes airs ont exprimé le murmure des flots,
» Le sommeil, les zéphyrs, la pluie et le tonnerre;
» J'ai même fait ouïr les ombres des enfers;
» Et pour un roi fameux, dans la paix, dans la guerre,
» D'immortelles chansons j'ai rempli l'univers. »

CHAPITRE XXX.

Le palais de Versailles. — La grande galerie de Le Brun et de Van der Meulen. — Impulsion donnée à ces travaux par Colbert.

1666—1683.

La préférence que Louis XIV témoignait pour Versailles obligeait Colbert à redoubler de zèle et d'activité pour embellir cette résidence, et compléter tous les travaux qu'on y avait entrepris. Comme le roi y donnait souvent des fêtes, et qu'il y recevait toute sa cour, il fallait disposer les appartements pour les réceptions les plus nombreuses et les plus choisies des étrangers, de la noblesse et de la haute bourgeoisie. Après avoir fait bâtir et décorer le château de Clagny, Colbert concentra tous ses efforts à terminer le palais de Versailles. Ses abords, nivelés et disposés avec le plus grand soin et la plus parfaite régularité, annonçaient de loin la demeure du plus puissant potentat de l'Europe. Du côté de la ville, de longues avenues aboutissant à une place im-

mense, des casernes, des écuries comme on n'en avait encore vu nulle part de semblables, donnaient la plus haute idée de la grandeur et de la richesse du souverain qui présidait aux destinées de la France. En pénétrant vers les jardins, la vue n'était pas moins surprise par la perspective qu'on avait ménagée devant le palais, par les parterres, les gazons, les pièces d'eau, les cascades, et les milliers de statues, vases, colonnes, arcs de triomphe et groupes aquatiques qui décoraient ce vaste parc, comparable aux jardins d'Armide. Si, du côté de la cour, le corps de bâtiment principal n'était pas régulier, il rachetait ce défaut, sur le jardin, par le développement de son immense façade. Au dedans, le palais avait été distribué avec le plus grand goût par Mansart, et décoré par Le Brun, Van der Meulen et les autres maîtres de ce temps, avec une richesse, une élégance, une beauté qui, depuis, n'a été nulle part égalée.

L'escalier par lequel on montait à l'appartement du roi, passait pour un chef-d'œuvre d'architecture. Il n'en reste plus aujourd'hui que les gravures[1], mais elles suffisent pour en donner une idée. On y voit des peintures de Le Brun, dans lesquelles cet artiste avait représenté, en deux fenêtres feintes, les différentes nations de l'Europe et de l'Asie, qui paraissaient admirer ce magnifique *atrium* du

[1] Elles font partie de la calcographie du Louvre, et sont exposées dans une des salles de ce palais destinées aux gravures, entre deux fenêtres.

palais de Versailles; il y avait aussi des statues, des bas-reliefs et trophées de Tuby et Coyzevox, et une fontaine placée au-dessus du premier palier, exécutée sur les dessins de Le Brun, et qui produisait le plus bel effet.

Dans la chapelle si élégante et si bien disposée, cet artiste, pour montrer qu'il excellait dans tous les genres de peinture, avait exécuté des parties à fresque et d'autres à l'huile. Suivant Guillet Saint-Georges[1], ce qu'il y a peint à l'huile est au-dessous de la corniche d'un ordre d'architecture ionique qui est élevée sur les paliers de l'escalier, et ce qu'il y a peint à fresque est au-dessus de la même corniche.

Mais c'est dans la grande galerie que Le Brun a laissé le plus éclatant témoignage de son génie, en faisant servir son pinceau à retracer, pour la postérité, les principaux événements du règne de Louis XIV, depuis la paix des Pyrénées jusqu'à celle de Nimègue. Toutes les actions du roi y sont représentées par des figures allégoriques, à la manière de celles imaginées par Rubens pour la galerie de Marie de Médicis. Si le peintre d'Anvers l'emporte sur Le Brun par la force du coloris, on peut dire que ce dernier lui est supérieur par la variété des inventions et par un choix de formes, principalement dans les figures de femmes, moins

[1] *Vie de Charles Le Brun*, dans celles des premiers peintres du roi, t. I, p. 33.

vulgaires que les corps et les physionomies flamandes dont Rubens a rempli ses allégories. Le coloris de Le Brun est même très-remarquable, si on ne le compare pas à celui des grands maîtres de la couleur, et il a moins changé que les tons de ses batailles d'Alexandre. La grande galerie de Versailles n'a pas moins de quarante toises de longueur sur trente-six pieds de largeur. C'est le plus vaste espace connu de peinture qui existe en France et peut-être en Europe. Le Brun a tiré parti de cet immense champ, avec une science et une habileté qu'on ne saurait trop admirer. Dans l'agencement et la disposition intérieure, il employa, ainsi que nous l'avons expliqué, plusieurs modules et moulures de son ordre français. Il divisa la voûte en neuf compartiments, dans lesquels on distingue neuf grands tableaux, dont le principal, qui commence les sujets des huit autres, est placé au milieu de la galerie et occupe toute la largeur de la voûte. Ce tableau dominant représente le roi qui, en 1661 et dans la fleur de son âge, prend le timon et le gouvernement des affaires de l'État. Il abandonne les Génies des plaisirs pour aller à la Gloire qui vient à lui. Les huit autres tableaux retracent les principaux événements survenus pendant les vingt années suivantes, et dans lesquels Louis XIV, ses généraux et sa politique jouèrent les premiers rôles. Sur les côtés de ces neuf tableaux, il y en a douze autres dont la bordure est ovale et qui se rapportent au même sujet. Six bas-

reliefs feints, de lapis sur fond d'or, posés à la clef de voûte, peints également par Le Brun, représentent des actions de Louis XIV ou des événements de son règne. Commencées sur la fin de 1679, les peintures de la grande galerie de Versailles étaient terminées en 1683, après la mort de Colbert. Le Brun n'employa donc pas quatre années à cet immense travail, et, pendant cet intervalle, il trouva le moyen, comme pour se reposer, d'entreprendre et de terminer d'autres ouvrages.

Les peintures de la galerie sont distribuées dans des compartiments agréables, accompagnés de plusieurs morceaux d'une architecture simulée, soutenue par de grands Termes de bronze rehaussés d'or. Plusieurs Génies des arts et des sciences, sous des figures de femmes et d'enfants, paraissent décorer ce lieu magnifique, tant avec de riches tapisseries feintes qu'avec des guirlandes de fleurs. On y voit aussi plusieurs figures de Satyres. Tous ces ouvrages ont été faits par plusieurs habiles hommes qui excellaient chacun dans leur talent particulier[1]. On avait placé dans huit niches autant de statues antiques, et douze bustes de porphyre représentant les douze Césars, que Girardon avait accommodés de draperies de bronze doré.

Colbert n'avait pas seulement pris soin du bâtiment de cette galerie et de ses peintures, mais en-

[1] Guillet Saint-Georges, *ut suprà*, p. 45. — Il est regrettable qu'il n'ait pas nommé ces artistes.

core des ornements qu'on y avait ajustés, comme vases, brancards, caisses d'orangers, cuvettes, bras de torchères, guéridons d'argent garnis de girandoles et de chandeliers de même matière, vases et navicelles de porphyre posés dessus, et dessous des tables de pierres précieuses. Il avait fait travailler et ciseler toutes les pièces d'argenterie avec un soin, une délicatesse incomparables. Elles sortaient des Gobelins, ainsi que les autres meubles. Les glaces, de la plus belle eau et de la plus grande dimension, provenaient de la manufacture établie par Colbert, au faubourg Saint-Antoine, dès l'année 1666.

Le Brun avait peint aussi le salon de la Paix et celui de la Guerre, qui terminent de part et d'autre la longueur de la grande galerie. Mais, dans cette dernière pièce, il avait laissé à son fidèle Van der Meulen, le soin de représenter les plans topographiques, admirablement disposés, des siéges et des batailles gagnés par Louis XIV en personne, ou par ses principaux lieutenants. Van der Meulen, nous l'avons dit, excellait dans cette partie, beaucoup plus difficile qu'on ne le croit, de rendre intéressantes des opérations stratégiques, sans s'éloigner de l'exactitude qui est rigoureusement nécessaire, et en empruntant néanmoins à l'art tout ce qu'il faut pour les faire considérer avec plaisir. Van der Meulen est certainement le premier en ce genre, et ses tableaux, dans lesquels Le Brun a peint lui-même les principales figures, resteront inséparables

de ceux du grand artiste français, tant que le palais de Versailles existera pour attester la gloire et la magnificence du règne de Louis XIV.

Nous n'entreprendrons pas de donner ici une description de ce palais, tel qu'il était au temps du grand roi et avant la mort de Colbert : il nous suffira de renvoyer à celle qu'en a donnée l'auteur de la vie de ce ministre [1], et pour les peintures de Le Brun, à la vie de cet artiste par Guillet Saint-Georges, dans les Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture [2]. Mais nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer que l'honneur principal d'avoir élevé Versailles, de l'avoir décoré, d'avoir embelli et fait dessiner ses jardins, et de les avoir ornés d'une innombrable quantité de vases, de statues et de groupes en marbre, en plomb et en bronze, reviendra toujours à Colbert. Tous les projets étaient soumis à son approbation par Charles Perrault, premier commis des bâtiments : le surintendant les revoyait avec le plus grand soin, les présentait ensuite à Louis XIV, qui, comme son ministre, voulait tout voir par lui-même. Colbert n'en autorisait l'exécution qu'après l'agrément donné par le roi, et il les faisait recommencer quelquefois, jusqu'à ce qu'il en eût rencontré un qui le satisfît et contentât Louis XIV. On voit au Louvre, dans une des salles des dessins,

[1] A Cologne, 1695, in-18, p. 40 à 92.

[2] Publiés par M. Dussieux, etc., chez Dumoulin, Paris, 1854, 2 vol. in-8°. — Voyez, t. I, *Vie de Le Brun*.

après celle réservée aux œuvres des Jauet, deux dessins de Noël Coypel sur la même feuille. Le premier, dans le haut du papier, représente la France sous la figure d'une femme qui veut ressembler à Minerve. Au-dessous sont deux anges en prières, l'un en face de l'autre. Ces dessins devaient être exécutés pour l'oratoire de la reine à Versailles; le premier, en dehors de la porte d'entrée; les deux anges, de chaque côté de la porte intérieure. Au point de vue de l'art, cette décoration est bien insignifiante; néanmoins, une note du mois d'août 1680, écrite de la main de Perrault, sur la même feuille, et revêtue de sa signature, nous apprend que ce projet a été soumis à l'approbation de *Monseigneur* (Colbert) : tant il est vrai que ce grand homme savait mener de front les plus petits détails, avec les affaires les plus importantes de l'État.

CHAPITRE XXXI.

Colbert, membre de l'Académie française. — Services qu'il rend à cette compagnie. — Il y fait entrer Charles Perrault.

1667 — 1671.

Au milieu de tant d'occupations si variées et sans cesse renaissantes, Colbert savait encore se ménager quelques instants pour la satisfaction de ses goûts personnels. Bien loin d'imiter les grands seigneurs dont il était entouré, de se livrer à des

plaisirs toujours faciles pour les hommes puissants, il cherchait des distractions à ses travaux les plus arides dans les pures jouissances des arts et des lettres. Il avait été reçu en 1667, membre de l'Académie française, en remplacement de Sillon. L'abbé d'Olivet, dans son *Histoire de l'Académie*, a raconté, qu'en nommant Colbert, cette compagnie l'avait dispensé du discours de réception obligé. Mais M. Clément a très-bien prouvé[1], en citant un passage de *la Gazette de France*, du 30 avril 1667, qu'après avoir été reçu par l'Académie avec le cérémonial ordinaire, Colbert fit un discours à la louange du roi, avec tant de grâce et de succès, qu'il en fut admiré de toute cette savante compagnie. S'il n'avait pas le temps nécessaire pour s'occuper de travaux purement littéraires, ce ministre ne négligea cependant pas les devoirs que lui imposait son titre d'académicien. Avec son esprit pratique et sa connaissance approfondie des hommes et des affaires, il comprit que, pour ramener dans l'Académie l'exactitude aux séances, et par suite, la reprise efficace des conférences pour l'achèvement du Dictionnaire commencé alors depuis près de quarante années, il fallait intéresser les académiciens par un certain attrait, qui fût à la fois une récompense et un honneur. Il établit donc qu'il serait donné quarante jetons pour chaque jour qu'ils s'assembleraient, afin qu'il y en eût un pour chacun, en cas qu'ils s'y trou-

[1] *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert*, p. 193.

vassent tous, ce qui, dit Charles Perrault[1], n'est jamais arrivé; ou plutôt pour être partagés entre deux qui s'y trouveraient; et que, s'il se rencontrait quelques jetons qui ne pussent être partagés, ils accroîtraient à la distribution de l'Assemblée suivante. Ces jetons ont, d'un côté, la tête du roi, avec ces mots : *Louis le Grand*; et, de l'autre côté, une couronne de laurier, avec ces mots : — *A l'immortalité*; et autour : — *Protecteur de l'Académie française.* Pour empêcher qu'on ne donnât des jetons à ceux qui viendraient après l'heure sonnée, Colbert fit cadeau d'une pendule à l'Académie, dont les séances devaient commencer à trois heures précises, et finir lorsque cinq heures sonneraient. Il fit tenir, par le secrétaire de l'Académie, un registre où toutes les délibérations de la compagnie seraient inscrites. Enfin, il entra dans les plus petits détails, ainsi qu'on peut le voir dans les Mémoires de Charles Perrault[2], et ce n'est pas un des côtés les moins remarquables de l'heureuse organisation de ce grand homme.

Comme les affaires dont il était surchargé l'empêchaient d'aller à l'Académie aussi souvent qu'il l'aurait voulu, Colbert y poussa, en 1671, Charles Perrault, son premier commis, afin de prendre connaissance, par son moyen, de tout ce qui se passait dans les réunions de cette compagnie. Si Perrault n'avait eu d'autre titre à cet honneur que la

[1] Dans ses *Mémoires*, p. 72.
[2] P. 71.

protection du surintendant des bâtiments, il serait parfaitement oublié aujourd'hui; comme tant d'autres qui n'ont dû cette distinction qu'à la faveur du pouvoir régnant ou à leur position sociale. Mais la postérité a sanctionné la désignation que le ministre fit à l'Académie du choix de son secrétaire. Les ouvrages de Charles Perrault, si attaqués par Boileau, n'ont pas moins triomphé des critiques du défenseur acharné des anciens, que des atteintes du temps : ils sont encore recherchés et lus avec plaisir; ils continuent de soutenir la bannière des modernes, et ajoutent à la gloire littéraire du siècle de Louis XIV un écrivain d'un style facile, élégant et naïf, d'un jugement piquant et sûr, et portant le cachet du véritable honnête homme. Charles Perrault ne s'est jamais élevé à la hauteur des grands écrivains, en prose ou en vers, ses contemporains et ses confrères à l'Académie; mais il a dû s'en consoler en pensant, que dans les lettres comme dans les arts, le second rang est encore fort difficile à obtenir et à conserver. Car c'est en vue de la postérité qu'un écrivain doit dire avec le poëte :

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

Combien d'écrivains célèbres pendant leur vie, sont complétement oubliés et deviennent entièrement inconnus quelque temps après leur mort? Et quel mérite ne faut-il pas à un livre, pour qu'il soit lu avec intérêt cent ans après sa première publication !

Charles Perrault rendit de véritables services à l'Académie française : s'appuyant sur le crédit de Colbert, et s'inspirant quelquefois des idées de son patron, il introduisit un nouveau mode pour l'élection des académiciens, et rendit publique la séance de leur réception. Fléchier, admis après Perrault, fut le premier récipiendaire qui prononça le discours d'usage, en présence d'une assemblée nombreuse du plus beau monde, qui témoigna, selon Perrault, une extrême joie de cette innovation.

Après la mort du chancelier Séguier, protecteur de l'Académie française, Louis XIV, qui aimait cette compagnie, ne dédaigna pas de lui succéder dans ce haut patronage. Il voulut que l'Académie tînt à l'avenir ses séances au Louvre, et il fit magnifiquement meubler l'appartement où se tenait autrefois le conseil, lorsque le roi logeait dans ce palais. Colbert porta Louis XIV à donner à l'Académie tous les livres doubles de sa bibliothèque royale, ce qui forma, dit Perrault, « une belle petite bibliothèque. Il fit encore acheter tous les livres de ceux de la compagnie qui, étant morts, n'avaient point d'héritiers qui pussent les fournir; ce qui alla à sept ou huit cents volumes. L'intention était que tous ceux de la compagnie qui composeraient des ouvrages en missent un exemplaire à cette bibliothèque : ce qui, ajoute Perrault, aurait fait, avec le temps, un amas de livres très-beaux et très-honorables à la compagnie ; mais cela n'a pas été observé très-exactement. »

Si Colbert n'avait pas le temps de composer des livres, on voit qu'il prenait soin d'en procurer à ses confrères. La bibliothèque actuelle de l'Institut lui doit sa fondation; ce service rendu à l'Académie mérite d'être signalé à la postérité, comme un témoignage de l'intérêt éclairé que ce grand esprit portait aux lettres.

CHAPITRE XXXII.

Goût de Colbert pour les livres et les manuscrits précieux. — Il en fait acheter dans le Levant et en Angleterre.

1667.—1683.

Colbert était très-grand amateur de livres et de manuscrits, et il avait réuni une collection aussi nombreuse que choisie des uns et des autres [1]. Il en avait remis la garde au savant Baluze, avec lequel il se plaisait à s'entretenir dans les trop rares moments de liberté que lui laissaient les affaires de l'État.

[1] Le *Catalogue* de la Bibliothèque de Colbert a été publié à Paris, en 1728. Il est rédigé en latin, remplit trois volumes in-12, et contient la nomenclature de 18,219 ouvrages sur toutes sortes de sujets. Il est disposé conformément à l'usage qui prévaut encore aujourd'hui en Angleterre, c'est-à-dire selon le format des livres, en commençant par les in-folio. Il est à remarquer, toutefois, que ce catalogue n'énumère pas seulement les livres ayant appartenu à Colbert, mais encore ceux du marquis de Seignelay, son fils, de Jules-Nicolas Colbert, archevêque de Rouen, et de Charles-Léonore Colbert, comte de Seignelay.

Dirigé par les doctes conseils de cet érudit, Colbert s'adressait aux ambassadeurs, aux consuls et autres agents du roi à l'étranger, pour se procurer les ouvrages et les manuscrits que son bibliothécaire lui indiquait. La correspondance administrative sous Louis XIV, récemment publiée, fournit de nombreux témoignages de ces recherches.

Il écrivait le 6 novembre 1671 à Sauvan, consul de France en Chypre : — « M. Arnoul m'a envoyé les livres grecs et arabes que vous avez été chargé de lui adresser par le sieur Vanlesbio; et comme je serai bien aise d'avoir ceux qui sont les plus curieux et les plus rares dans ces langues et dans les autres du Levant, en cas que vous en rencontriez à acheter, et que vous trouviez quelqu'un qui sache faire le choix des livres de cette qualité, vous pourriez en faire le marché, et en me faisant savoir ce que vous aurez avancé, j'aurai soin de vous en faire rembourser exactement. » — Le 29 novembre 1671, il annonce au même agent : — « J'ai reçu les trente-sept manuscrits que vous m'avez envoyés, lesquels j'ai trouvé assez bien conditionnés. Je donne ordre à M. Arnoul de vous faire tenir les 105 piastres que vous avez déboursées pour cela [1]. »

Le même jour, il écrit de Versailles, sous forme de circulaire, aux consuls de France dans le Levant. — « Étant bien aise de faire recherche de manu-

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. IV, p. 580, n° 36.

scrits pour mettre dans ma bibliothèque; comme je ne doute pas que vous ne trouviez avec facilité plusieurs occasions d'en avoir, vous me ferez plaisir de vous en informer, et de n'en pas laisser échapper aucune, lorsque vous en trouverez; sans les acheter. Vous devez observer, surtout, que les manuscrits grecs qui sont sur parchemin doivent être préférés aux autres, d'autant que c'est une marque de leur ancienneté. Mais, pour plus grande précaution, il sera nécessaire que vous cherchiez quelqu'un, soit au nombre des capucins ou autres, qui s'y connaisse, pour les bien choisir. Au surplus, prenez garde de les avoir au meilleur marché qu'il se pourra, et ensuite de recommander aux capitaines des vaisseaux sur lesquels vous me les enverrez, d'en avoir grand soin[1]. »

Le 23 juillet 1682, Colbert adresse à Barillon, à Londres, le billet suivant : — « J'attends avec impatience le catalogue des livres dont vous avez bien voulu prendre le soin de faire l'achat pour moi, et je vous avoue que j'ai un peu d'impatience de voir si la *Messe* d'Illiricus et le *Traité de la Trinité* de Servez, y sont compris. Je vous prie de donner ordre promptement au sieur Bar de m'envoyer le tout[2]. »

Colbert ne recherchait pas seulement les raretés bibliographiques, mais il avait formé une belle col-

[1] *Ibid.*, p. 594, n° 46.
[2] *Ibid.*

lection de livres à dessins et à figures, exécutés par les plus habiles maîtres. Le catalogue de sa bibliothèque donne l'indication d'un grand nombre de ces livres, et l'on y voit qu'il possédait presque tous ceux qui avaient été publiés sur la peinture, l'architecture et la gravure, plus les vies des principaux artistes de toutes les écoles. Mariette, dans une lettre à Bottari, du 3 septembre 1759 [1], vante, avec raison, un recueil de dessins du Poussin que Colbert avait possédé, et que lui, Mariette, avait acheté à la vente de la bibliothèque de ce ministre. Bottari lui avait envoyé une estampe de la porte du Vatican, qui donne entrée à l'appartement peint par Raphaël. Mariette lui répond, avec sa franchise accoutumée, que le mode d'exécution de cette gravure ne lui fait pas regretter que cette entreprise ait été abandonnée. — « Quelle différence, ajoute-t-il, de cette estampe au dessin que j'en ai, fait de la main du Poussin ! Sachez que je possède deux grands volumes, dans lesquels sont dessinés par le Poussin tous les ornements des portes et des fenêtres du Vatican, qui furent exécutés sur le dessin de Raphaël ou de ses élèves ; et je ne crois pas que rien ait jamais été fait dans ce genre avec autant de précision et d'intelligence. Cet ouvrage fut commandé par Louis XIII, alors que, sous son règne, on travaillait au Louvre, dont on voulait que les portes fussent ornées dans le même goût que celles du Vatican ; et

[1] *Lettere pittoriche*, t. IV, p. 505-6, n° CCXIII.

l'on peut croire que ce fut le Poussin lui-même qui avait suggéré cette belle idée. J'ai eu la chance de trouver ces deux volumes et de les acheter quand on vendit la bibliothèque du grand Colbert, et j'ai toujours regardé cette acquisition comme une bonne fortune. »

Ainsi, malgré les préoccupations des affaires de l'État dont l'administration comprenait les finances, la marine, le commerce et l'agriculture, et par son frère, les affaires étrangères, Colbert savait encore trouver dans les lettres et dans les arts ses plus chères distractions. Rien ne donne mieux l'idée de la force de son intelligence que cette aptitude presque universelle à comprendre les choses les plus diverses, et à s'occuper de chacune d'elles avec autant d'intérêt que si elle eût dû, à elle seule, absorber tout son temps et toutes ses facultés. Comme l'a dit un de ses historiens, Colbert ne se reposait qu'en variant ses travaux. Le changement d'occupations rafraîchissait et ravivait son intelligence, et laissait à son esprit supérieur le même degré de sagacité, d'élévation et de jugement qu'il apportait à toutes choses.

CHAPITRE XXXIII.

Fortune de Colbert. — Son château de Sceaux. — La chapelle et le pavillon de l'aurore, peints par Charles Le Brun.

1670—1683.

Si Colbert, imitant l'exemple de probité rigoureuse donné par Sully, ne peut pas être accusé d'avoir profité de son pouvoir et de l'administration des finances pour augmenter sa fortune par des moyens illicites, toujours est-il que, comme le sage ministre de Henri IV, il recherchait et acceptait volontiers les gratifications qui lui étaient offertes par son fastueux maître. Depuis qu'il exerçait les fonctions de contrôleur général, Louis XIV avait, en maintes circonstances, récompensé son zèle et son activité, l'assiduité de son travail, l'ordre et l'économie qu'il avait introduits dans les finances, par l'octroi de sommes considérables ou de faveurs non moins importantes. Colbert avait poussé et placé toute sa famille : on trouvait des Colbert dans les postes les plus avantageux de l'armée, de l'Église, de la diplomatie, de la marine, des finances, et jusqu'à la bibliothèque du roi. Il avait marié ses filles aux plus grands seigneurs de la cour, et allié ses fils aux familles les plus anciennes et les plus puissantes[1].

[1] Voyez, sur ces mariages, l'*Histoire de l'administration de Colbert*, par M. Clément, p. 293.

Vers 1670, Colbert voulut avoir, près de Paris, une maison de campagne où il pût aller quelquefois se reposer des affaires et de l'obsession des solliciteurs. Il acheta de la famille de Gèvres le château de Sceaux; choisissant peut-être ce village parce qu'il était assez éloigné de Versailles et du bruit de la cour. D'ailleurs, le site en était agréable, frais et pittoresque, autant qu'il peut l'être à cette distance de Paris. Colbert résolut d'agrandir le château, de décorer les appartements et de disposer et embellir les jardins à la manière de Versailles. Il chargea Claude Perrault, Charles Le Brun et Le Nôtre de ce soin. Malheureusement, il ne reste plus rien de cette magnifique demeure, et ce n'est que par les descriptions ou par les gravures, qu'on peut encore en prendre une idée bien imparfaite.

Les bâtiments du château étaient fort étendus. On remarquait sur le fronton une Minerve sculptée par Girardon, artiste que Colbert affectionnait presque à l'égal de Le Brun. Perrault avait élevé, à l'extrémité de l'aile gauche, dans un pavillon carré en dehors et circulaire en dedans, une chapelle avec des pilastres corinthiens, supportant un plafond cintré, dont les peintures, à fresque, avaient été exécutées par Le Brun. Le sujet était l'ancienne loi accomplie. On y voyait Dieu le père dans sa gloire, paraissant proférer ces paroles : — « C'est ici mon fils bien-aimé, écoutez-le. » Dans cette gloire, Le Brun avait représenté des symboles de la loi de Moïse et de la loi de grâce. Il y avait fait paraître les

figures allégoriques de la Foi, de la Charité, de la Pureté, de l'Obéissance. — Cette composition a été gravée par Gérard Audran. — Sur l'autel, était le baptême de Jésus-Christ par saint Jean : les figures, de marbre blanc sur un fond noir, avaient été exécutées par Tuby, d'après les dessins de Le Brun.— Deux bas-reliefs de marbre, sculptés par Marsy, représentant des anges faisant sortir des limbes les patriarches et les justes de l'Ancien Testament, étaient placés aux côtés de l'autel. Plus haut, dans quatre lunettes, on voyait l'histoire de saint Jean-Baptiste, peinte en camaïeu rehaussé d'or, par Le Brun. Ce maître avait aussi fourni les dessins de deux bas-reliefs de plomb doré, représentant le même saint prêchant et baptisant dans le désert. On sait que Colbert avait une dévotion particulière à saint Jean-Baptiste, son patron. En faisant construire une chapelle à son château de Sceaux, il avait voulu rappeler, par la peinture et la sculpture, les principales scènes de la vie du Précurseur.

Les jardins de Sceaux avaient été dessinés par Le Nôtre, ils comprenaient des allées d'eau, des fontaines, des cascades, une orangerie, un labyrinthe, des bosquets, des parterres décorés de statues antiques et modernes. On y voyait, entre autres, l'Hercule gaulois du Puget, qui est maintenant au Louvre, une Diane en bronze, venant de la reine Christine de Suède, une copie en marbre de l'Hercule Farnèse. La disposition et la décoration de ces jardins voulaient rappeler en petit ceux de Versailles; car

sous Louis XIV, en France comme ailleurs, tout tendait à imiter le roi, et l'on pouvait dire de ce monarque ce que les anciens Romains disaient de leur ville :

« *Regis* ad exemplum totus componitur orbis. »

Au milieu du potager, planté par La Quintinie, s'élevait le pavillon de l'Aurore, destiné à des concerts, des repas et des fêtes. Le Brun y avait peint à l'huile, dans un plafond à quatre compartiments, l'Aurore avec sa brillante suite, abandonnant Céphale, pour commencer à éclairer l'univers. La déesse, assise sur un bige antique emporté par deux ardents coursiers, laisse flotter ses vêtements aux souffles des vents qui s'élèvent avec elle, et répand sur la terre des fleurs et des fruits. La tête tournée du côté du ciel, elle regarde le Jour, représenté sous la figure d'un génie tenant une torche allumée. Le signe des balances, emblème du partage égal des saisons, est placé au-dessus de sa tête. A sa gauche, la Terre répand la rosée et le lait. Les chevaux de l'Aurore, poussés dans l'espace avec la plus grande vitesse, sont dirigés par l'Amour qui, tout en lançant ses dards, vole devant eux en les entraînant par la bride. Au-dessous, on aperçoit Phœbus, les Heures et le Sommeil. Le second compartiment représentait la Lumière chassant les Ténèbres ; le troisième l'Aurore disparaissant au lever du Soleil, et le dernier, la Lumière ou la chaleur du Soleil, faisant éclore sur la terre les fleurs et les

fruits. Toute cette composition a été gravée par L. Simonneau[1]. A en juger par les planches, qui laissent beaucoup à désirer, Le Brun paraît avoir exécuté ce sujet un peu à la hâte, et même avec une certaine négligence de dessin. La gravure ne pouvant donner aucune idée du coloris, il est difficile de dire si cette peinture de l'Aurore était comparable à celles du Guide et du Guerchin, que Le Brun avait sans doute admirées à Rome et qu'il avait probablement voulu imiter. Cet artiste avait fait plusieurs autres tableaux dans le château de Sceaux, tant dans le grand escalier, que dans le grand appartement. Il avait donné les dessins des perspectives peintes dans le jardin, et fait le dessin de la cascade qu'on y voyait, ainsi que ceux des figures sculptées qui embellissaient cette cascade[2]. On voit que Le Brun avait largement acquitté sa dette de reconnaissance envers son protecteur et le véritable auteur de sa vogue et de sa fortune. Mais Colbert, qui ne consentait à recevoir des cadeaux que du roi seul, récompensa sans doute largement les artistes de prédilection qu'il avait employés pour la construction, la disposition et l'embellissement de son château de Sceaux.

Pour que rien ne manquât à l'illustration de cette demeure, Quinault voulut en célébrer la beauté dans un poëme dédié à Colbert. En faisant la description

[1] Elle se trouve au cabinet des estampes.

[2] Guillet Saint-Georges, *Vie de Le Brun*, p. 30-31.

des appartements, des peintures et des jardins, il trouve facilement l'occasion de chanter les louanges du ministre, et de vanter les qualités éminentes de l'homme d'État qui, après Louis XIV, occupait alors en France la première place. Charles Perrault, qui avait surveillé la reconstruction du château de Sceaux opérée par son frère, de 1672 à 1676, loue beaucoup, dans ses *Hommes illustres*[1], le poëme de Quinault; il le trouve « des plus ingénieux et des plus agréables qui se soient faits de ce temps-cy. » — Quinault n'avait pas publié son poëme; il l'avait offert manuscrit à Colbert, et pour qu'il obtînt encore plus sûrement ses bonnes grâces, il avait fait *illustrer* le manuscrit par les artistes que le surintendant préférait. Le frontispice, représentant la *Nymphe de Sceaux couronnée de fleurs*, était de la composition de Le Brun et dessiné par Sébastien Leclerc[2]. Colbert, en dépit de ses manières brusques et sévères, n'était pas insensible à la louange, cette Sirène dont la voix sait enchanter tous les hommes : il se montra donc très-sensible à celle de Quinault, et l'en récompensa par un surcroît de faveur.

Après la mort du surintendant des bâtiments, son château de Sceaux passa au marquis de Seignelay, son fils aîné, qui s'attacha, comme son père, à l'embellir. Le 16 juillet 1685, il y reçut Louis XIV

[1] In-folio, t. I, p. 81, article Quinault.

[2] Voyez le *Catalogue* des livres de M. J.-J. de Bure, qui possédait ce manuscrit, p. 104.

avec un faste, une magnificence vraiment royale[1]. Mais après sa mort, ayant laissé une succession très-obérée, la terre de Sceaux fut vendue, en 1700, au duc du Maine. Elle devint alors le lieu de réunion de la petite cour de la duchesse, qui sut y attirer, par son esprit et par le charme de sa conversation, non moins que par son opposition au gouvernement, appât toujours infaillible en France, la société la plus lettrée de Paris. En 1775, le château de Sceaux passa au duc de Penthièvre, entre les mains duquel il est resté jusqu'à la première révolution. Aliénée comme domaine national, dans ce grand bouleversement, l'ancienne demeure de Colbert a été détruite de fond en comble, sans qu'il soit resté aucune trace de son ancienne splendeur : exemple à citer, comme tant d'autres, des vicissitudes du sort, qui n'épargne pas plus les monuments que les hommes.

CHAPITRE XXXIV.

Colbert et Pierre Puget. — Les sculptures en bois des vaisseaux du roi, à Toulon. — Le groupe en marbre de Milon de Crotone, et le bas-relief d'Alexandre allant visiter Diogène.

1669—1683.

Tous les biographes du Puget[2] ont accusé Col-

[1] Voyez, dans la *Vie de Colbert*, 1695, Cologne, in-18, la description de cette fête, p. 321 et suiv.

[2] Voyez *Vie de Puget*, par le père Bougerel, de l'Oratoire, dans

bert de n'avoir pas compris la supériorité de ce grand sculpteur et d'avoir outragé son génie [1], « en l'obligeant à travailler aux sculptures en bois des vaisseaux du port de Toulon. » Il y a même des écrivains qui veulent que Colbert ait cédé, dans cette circonstance, aux sentiments de jalousie et de rancune que la vue des chefs-d'œuvre de Puget avait inspirés au sculpteur Girardon, son protégé. — Si tels avaient été en effet les sentiments du surintendant des bâtiments, ils seraient inexcusables, et l'art français aurait à lui reprocher d'avoir méconnu l'un de ses plus grands maîtres. Mais, après un examen impartial et approfondi de ces griefs, nous avons acquis la conviction que les reproches adressés à Colbert ne sont nullement fondés. C'est ce que nous allons essayer de démontrer, en nous appuyant sur les faits et les témoignages les plus authentiques.

Nous avons raconté [2] que l'artiste marseillais avait été envoyé à Carrare par le surintendant Fouquet, pour acheter les marbres destinés à l'em-

les *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence; Eloge du Puget*, par M. Duchesne aîné, du cabinet des estampes; *id.*, par M. L.-D. Feraud; *id.*, par Alphonse Rabbe; *id.*, par Émeric David, reproduit en partie dans son article du Puget, de la *Biographie universelle* de Michaud; Zenon Pons, *Essai sur la vie et les ouvrages du Puget*, Paris, 1812, in-8; *Sur la vie et les œuvres de Puget*, par D.-M.-J. Henry, dans le Bulletin n° 2, vingtième année, de la Société des sciences, belles-lettres et arts du département du Var, Toulon, 1853.

[1] Expressions de M. Zenon Pons, p. 25-26.

[2] Voyez le chapitre II, p. 16.

bellissement du château de Vaux-le-Vicomte. La disgrâce et l'arrestation de Fouquet vinrent arrêter ces acquisitions, et enlever à l'artiste les travaux sur lesquels il avait dû compter; mais, loin de se laisser abattre par cet événement, il résolut de se rendre à Gênes et d'y chercher de l'occupation. Il y fut parfaitement accueilli par les plus nobles familles, particulièrement par celle de Sauli. C'est alors qu'il exécuta les deux belles statues qu'on voit à Saint-Pierre de Carignan, représentant l'une saint Sébastien, l'autre saint Ambroise, sous la figure du bienheureux Alexandre Sauli, dont les ancêtres ont fait bâtir cette église. Il fut ensuite chargé de la conduite des travaux de l'*Albergo de' Poveri*, hôpital général de Gênes, et plaça, au-dessus du maître-autel de la chapelle de cet établissement, une statue de l'Assomption de la Vierge, entourée d'un groupe d'anges [1].

Il était fort occupé à ces travaux, et venait d'entreprendre le modèle de la troisième statue, celle de la Madeleine, destinée à l'église de Carignan (il devait en faire quatre), lorsque, selon le récit de Ratti [2], ayant été rencontré un soir par la police, avec son épée au côté, arme qu'il était rigoureusement défendu de porter après deux heures de nuit, il fut arrêté et conduit en prison. Il s'empressa d'en donner avis au seigneur Sauli, son protecteur, qui

[1] Ratti, delle vite de' pittori, scultorri ed architetti Genovesi, in-4°, Genova, 1769, t. II, p. 323.

[2] *Ibid.*, p. 324.

différa jusqu'au lendemain matin de venir le réclamer et de le faire mettre en liberté. « Piqué d'un tel retard, ajoute Ratti, le Puget partit aussitôt de Gênes, et n'y voulut jamais revenir pour quelque cause que ce fût. » M. Zenon Pons va plus loin que l'écrivain génois : il raconte[1] que, « furieux, rentré chez lui, le Puget, armé d'un marteau de forge, frappe et mutile les chefs-d'œuvre que son génie a créés. »

Cette scène de mélodrame, répétée par tous les biographes du Puget, manque entièrement de vérité. Si l'artiste fut arrêté et mis en prison pour une nuit, par suite de son refus d'obéir au règlement de la police génoise, ce qui n'a rien d'extraordinaire lorsqu'on a étudié le caractère du Puget, toujours est-il certain qu'il ne brisa aucun de ses ouvrages : en outre, loin de se refuser dans la suite à revenir à Gênes, on le voit, au contraire, rechercher les occasions qui pouvaient le ramener dans cette ville. C'est ainsi, qu'étant au service de la marine à Toulon, il demanda, au commencement de 1670, un congé pour aller à Gênes, et, l'ayant obtenu, s'empressa de se rendre dans cette ville et d'y rester jusqu'au mois de juin de cette année, ainsi que nous l'expliquerons plus tard. En 1681, nous le verrons également se disposer à y retourner. Il n'y a donc rien de vrai dans la résolution qu'on lui attribue à la suite d'une scène imaginaire.

[1] Dans son *Essai sur la vie et les ouvrages du Puget*, p. 25.

Il n'est pas plus exact de dire, ainsi que l'avance le père Bougerel « que le cavalier Bernin, qui avait vu les ouvrages du Puget, en parla avec tant d'éloges à Colbert, que ce ministre lui donna l'ordre de revenir en France[1]. » — D'abord le Bernin n'avait pas vu les ouvrages du Puget à Gênes, puisqu'il se rendit de Rome à Paris par Florence, la Savoie, le Pont-de-Beauvoisin et Lyon, et, qu'à son retour, il suivit le même itinéraire[2]. Le Bernin ne put donc vanter des ouvrages dont il n'avait aucune connaissance, et dont probablement il ignorait même l'existence. Si le Cavalier eût admiré les œuvres du Puget soit à Gênes, soit à Marseille, et en eût fait l'éloge à Colbert, il n'est pas douteux que Baldinucci, l'historien diffus du Bernin, qui n'omet aucune particularité de la vie de son héros, n'aurait pas manqué d'en faire part à ses lecteurs. Or, il n'en dit pas un mot, et cela par une excellente raison, c'est que le Bernin vint en France et retourna en Italie sans passer par Gênes, Toulon ni Marseille.

Il faut donc ranger cette intervention du Bernin en faveur de son émule, parmi les contes inventés par un excès de patriotisme local; contes que l'amour du clocher natal et la légèreté accueillent trop facilement, et que la crédulité accepte et transmet dans la suite, sans aucun examen.

[1] Ce fait est répété par M. Dussieux, dans son ouvrage, les *Artistes français à l'étranger*, article Le Puget, p. 287.

[2] Voyez le chapitre XI.

Quel est le véritable motif du retour en France de l'artiste marseillais? Nous en trouvons l'explication toute naturelle dans la correspondance administrative des intendants de la marine à Toulon avec Colbert; et loin de faire à ce ministre un reproche d'avoir rappelé le grand sculpteur dans sa patrie, on va voir qu'il faut lui savoir gré de l'avoir rendu à la France.

Les *Archives de l'art français* ont publié [1], sur les sculpteurs et les peintres employés à l'arsenal de Toulon, de 1661 à 1681, c'est-à-dire pendant toute la durée de l'administration de Colbert, des documents fort précieux provenant des archives du ministère de la marine. Ces documents consistent dans des dépêches des intendants du port de Toulon à Colbert, relatives à la construction des navires, aux sculptures décoratives dont ils étaient alors ornés, ainsi qu'aux plans de divers bâtiments de l'arsenal et du port de Toulon. Le nom de Puget est fréquemment cité dans ces dépêches, et l'on y trouve les détails les plus intéressants sur la vie et les travaux de cet artiste, que son génie, non moins que son caractère indomptable, permettent de comparer à l'illustre Michel-Ange. C'est dans ces lettres, et dans les réponses de Colbert, que l'on découvre le véritable motif du retour en France du maître marseillais.

On sait que, pendant la plus grande partie du dix-

[1] T. IV, année 1855-1856, p. 225 à 344.

septième siècle, les nations maritimes, les Espagnols, les Hollandais, les Anglais, les Français et les anciennes républiques de Venise et de Gênes, s'attachèrent à faire décorer, d'abord les galères, ensuite les bâtiments à voiles, avec des statues, bas-reliefs et autres ornements en bois sculpté, placés tant à la proue qu'à la poupe. Ces décorations, peintes et dorées avec le plus grand luxe, étaient surtout destinées aux bâtiments amiraux, et à ceux qui devaient servir à recevoir les doges, les princes et les souverains, lorsqu'ils venaient visiter leurs vaisseaux, ou lorsqu'ils voulaient faire quelque excursion en mer. On attachait alors une grande importance à la richesse et à la beauté de ces décorations, dont les dessins, composés par les maîtres les plus habiles, étaient ensuite exécutés dans les ports par des sculpteurs entretenus par la marine.

Dès 1646, à son premier retour d'Italie, le Puget avait, dit-on, rapporté de Gênes des dessins de semblables décorations, et il avait pu les exécuter pour l'ornement du vaisseau *la Reine*. Un dessin de ce vaisseau, représenté sous trois aspects différents, avait été, dit le père Bougerel[1] « envoyé à la cour, et, par cet échantillon, on avait pu juger de l'aptitude de l'artiste dans ce genre de service. » Après le départ de Puget pour Gênes, et pendant son long séjour dans cette ville, de 1661 à juillet 1668, les sculptures en bois des navires du port de

[1] Cité par M. Henry, p. 134.

Toulon, exécutées sur des modèles envoyés de Paris, avaient été abandonnées à des subalternes, véritables ouvriers de la marine, aussi incapables de reproduire correctement l'œuvre du dessinateur, que d'y apporter la moindre modification nécessitée par la forme et la dimension des navires, ou par les exigences du service. Ces inconvénients graves n'avaient échappé ni à Colbert, ni aux intendants de Toulon.

En 1667, après avoir fait faire par Le Brun, dont le talent était universel, les dessins des sculptures décoratives du *Royal-Louis*, qu'on voulait montrer à Louis XIV, Colbert, ne s'en rapportant pas, pour leur exécution, aux ouvriers ornemanistes de la marine, avait envoyé à Toulon le sculpteur Girardon, son protégé, pour présider à ces travaux. Arrivé dans ce port le 7 de mars 1668, Girardon trouva, disent les dépêches de l'intendant d'Infreville à Colbert, des 7 mars et 21 avril 1668[1], « les sieurs Tureau et Rombaut, établis avec quelques compagnons sculpteurs, qui avaient la main à l'œuvre, pour travailler à la poupe du *Royal-Louis.* » ....
« Ledit sieur Girardon ayant reconnu toutes choses disposées pour mettre la main à l'œuvre, il a fait le modèle des deux figures principales qui font partie du dessin, et a laissé aux sieurs Tureau et Rombaut à faire toutes les autres figures dudit dessin, et aux autres maîtres sculpteurs que nous avons ici,

[1] *Archives de l'art français*, t. IV, p. 237-239.

à faire les côtés et galeries, et lui-même a fait le projet et le dessin de la poulaine ou éperon, et du château d'avant dudit navire, et dans le peu de temps qu'il a resté ici, il n'a perdu aucun moment pour en donner l'intelligence à nos maîtres sculpteurs, qui ont promis de s'y conformer. Il m'a donné les moyens de les piquer de jalousie en leur séparant à chacun d'eux ce qu'ils sont obligés de faire, et leur donnant un nombre de compagnons pour avancer leurs ouvrages également, dont j'ai fait dresser un rôle qu'il emporte avec lui et qu'il vous présentera, pour faire voir comme toutes choses ont été disposées .... Je prévois que dans peu il naîtra de la jalousie entre nos ouvriers; je ferai bien mon possible pour les tenir en leur devoir, mais il est absolument nécessaire d'avoir un commandant comme ledit sieur Girardon, ou une personne de sa suffisance, pour conduire un si bel ouvrage, et assujettir les gens de ce métier, qui ne se gouvernent pas comme les autres artisans; cet art n'étant pas commun et dont le mérite n'est connu qu'à ceux du métier. Je saurai profiter des avis qu'il m'a donnés, et apporterai de ma part tout ce que je pourrai pour que le roi soit bien servi. Je lui laisse à vous entretenir de l'état auquel il a trouvé cet atelier et des choses qu'il jugera nécessaires pour perfectionner cet ouvrage; seulement, je vous représenterai qu'on ne parle encore que d'un vaisseau, et qu'il y en a deux autres prêts à recevoir les mêmes ornements; sur quoi j'attendrai ce qu'il vous plaira de m'ordonner. »

L'esprit pratique de Colbert fut, sans doute, touché des raisons exposées par l'intendant de Toulon, sur la nécessité d'avoir « un commandant comme le sieur Girardon, ou de sa suffisance » pour diriger les ouvriers sculpteurs de ce port; car nous lisons dans une dépêche de d'Infreville à ce ministre, du 1er mai 1668 [1] : — « Je ferai savoir au sieur Puget les intentions de Sa Majesté, et je ferai mon possible pour le faire revenir ici. Il y a longtemps que je n'ai eu commerce avec lui, ce qui fait que je ne dirai encore rien de la résolution qu'il pourra prendre. Je l'exciterai, par toutes sortes de moyens, à venir servir ici Sa Majesté, et d'y prendre la direction et conduite de tous les sculpteurs. Il en est très-capable, et ferai en sorte qu'il enverra les dessins des autres ouvrages à Sa Majesté. »

On voit que Colbert n'avait pas donné ordre à Puget de rentrer en France, puisque d'Infreville veut l'*exciter par toutes sortes de moyens à venir servir le roi*, sans rien dire de la résolution qu'il pourra prendre. On laissait donc à l'artiste la faculté de rester à Gênes, s'il ne trouvait pas les conditions proposées, au nom du ministre, avantageuses et acceptables. D'un autre côté, il n'est pas moins évident que Girardon, loin de s'opposer à son retour, paraît y avoir contribué pour une bonne part, en rendant compte à Colbert de l'esprit d'insubordination des ouvriers sculpteurs de la marine. Enfin, on ne doit

[1] *Arch. de l'art franç.*, t. IV, p. 241.

pas reprocher à Girardon d'avoir excité Colbert à employer le Puget à des sculptures en bois, au-dessous de son talent, puisque lui-même travaillait, de sa main, aux ornements des vaisseaux du roi.

Le vrai motif du rappel de Puget en France est donc parfaitement fixé : c'est « la nécessité d'avoir à Toulon un homme d'âge et d'autorité pour conduire toute cette jeunesse (des ouvriers sculpteurs de la marine)... Le sieur Puget, que vous m'avez commandé d'appeler sera très-propre pour cela[1]. »

L'artiste ne se pressait pas trop de répondre à l'invitation du ministre. — « Il a peine, écrivait d'Infreville, le 19 juin 1668, de partir de Gênes. Il me mande être au lit, et qu'il partira aussitôt que sa santé le permettra. Je lui ferai entreprendre le *Monarque* et le *Dauphin-Royal* : ce serait tout gâter que de lui faire mettre la main au *Royal-Louis*[2]. » — Ce vaisseau avait été commencé par Girardon et Tureau, sur les dessins de Le Brun, et Colbert voulait le réserver à Girardon, qu'il se proposait de renvoyer à Toulon, au mois de septembre suivant (1668)[3].

Cependant l'artiste se détermina bientôt à quitter Gênes. Quel fut le principal mobile de sa résolution? Nous ne pouvons l'attribuer qu'au titre de maître sculpteur des vaisseaux du roi, avec un traitement annuel de douze cents écus (3,600 liv.); cette

[1] Lettre de d'Infreville à Colbert, du 20 mai 1668, *ibid.*, p. 242.
[2] *Ibid.*, p. 242.
[3] *Ibid.*, p. 243.

somme était alors très-considérable, surtout si on la compare à celles que recevaient les ouvriers sculpteurs du port de Toulon, dont le salaire ne dépassait pas cinq cents livres. Ces fonctions rapprochaient le Puget de sa ville natale, et, suivant M. Émeric David [1], « son amour pour sa patrie est la plus vive passion que ce grand homme paraisse avoir éprouvée. » Il ne faut pas perdre de vue d'ailleurs, qu'il conservait l'espoir d'exécuter des travaux en marbre pour le roi : ces diverses considérations le décidèrent sans doute à accepter les propositions de Colbert et de d'Infreville.

Ce dernier annonçait, le 10 juillet 1668 [2], l'arrivée du Puget à Toulon. — « J'ai enfin obligé le sieur Puget à venir ici, où il est arrivé depuis deux jours (le 8 juillet 1668). Il n'a vu qu'aujourd'hui les ateliers du roi qu'il a parcourus, particulièrement celui des sculpteurs, où il y a des dessins et modèles sur lesquels on travaille pour la poupe de l'*Amiral*. Il en fait beaucoup d'estime, et admire la diligence qu'on apporte pour achever cet ouvrage. Il est si fort attaché à travailler au marbre, qu'il voudrait bien avoir de quoi s'occuper à ces sortes d'ouvrages. Il m'a témoigné qu'il aurait peine aujourd'hui à s'assujettir à travailler de sa main aux ornements des deux navires auxquels on n'a point encore travaillé jusqu'à présent; mais qu'il se portera volontiers à donner

[1] *Biographie universelle* de Michaud, v° Puget, t. XXXVI, p. 290.

[2] *Arch. de l'art franç*, t. IV, p, 244.

ses dessins, auxquels il fera travailler par les sculpteurs qui sont ici, qu'il visiterait souvent pour les corriger, s'ils manquaient aux proportions qu'il leur aurait données ; et il semble que c'est ce qu'on peut espérer de lui ; car, assurément, il a acquis une telle réputation par les pièces qu'il a faites et laissées à Gênes, que ces messieurs se sont engagés à lui faire continuer de semblables ouvrages, à quoi il ne s'engagera pas, s'il est commandé de Sa Majesté de faire quelque pièce qu'il pourrait envoyer tout achevée, aussi bien que le marbre qu'on emporte d'ici pour le Louvre. Je le ménagerai le mieux qu'il me sera possible, et tirerai de lui ce que je pourrai pour l'entreprise des poupes et poulaines du *Dauphin-Royal* et du *Monarque*. Il m'a proposé une chose, depuis son arrivée, que je ne crois pas à rejeter ; qui serait de faire cinq ou six modèles de poupes, qui serviraient de dessins pour tous les navires qu'on bâtirait à Toulon, auxquels, en diminuant quelques figures, tantôt à l'un, tantôt à l'autre, et en y posant d'autres, cela ferait quelque différence et contenterait ceux qui s'entendent à cet art, et servirait d'ornement à tous les vaisseaux qu'on pourrait bâtir ; ces sortes d'ouvrages ayant une relation les uns aux autres, et il ne serait pas nécessaire de faire autant de modèles comme on aurait de navires. Je saurai profiter de son séjour, et tirer de lui tout ce qui sera nécessaire de son art. »

Bien que d'Infreville dise, en commençant, qu'il a *obligé* le Pujet à venir à Toulon, cela ne signifie pas

qu'il l'y ait contraint et qu'il l'y retienne malgré lui : la dernière phrase de sa lettre le prouve. Ce qui le démontre encore mieux, c'est la faculté laissée à l'artiste de travailler au marbre pour ces messieurs de Gênes, « à quoi il ne s'engagera pas, s'il est commandé pour Sa Majesté de faire quelque pièce également en marbre. « L'intendant, qui connaît le caractère impérieux et violent du Puget, cherche à le ménager, et conseille à Colbert de le dispenser, ainsi qu'il le demande, de mettre la main aux sculptures en bois des vaisseaux, de se contenter de lui laisser surveiller l'exécution de ses dessins, et de lui commander, selon son désir, quelque ouvrage en marbre pour Louis XIV.

A cette époque, Colbert ne semble pas avoir connu le talent du Puget. L'intendant lui ayant écrit le 14 août 1668[1] : — « Je ferai travailler dès cette semaine à un canot pour Sa Majesté ; le sieur Puget contribuera beaucoup à l'embellissement de ce petit bâtiment. » — Colbert met en marge : « Il ne faut pas qu'il (d'Infreville) soit si pressé : qu'il ordonne au sieur Pujet de faire le dessin d'une poupe de vaisseau et me l'envoie, *pour connaître ce qu'il sait faire.* »

Mais bientôt Colbert, mieux renseigné, s'en rapporte à l'artiste pour le plan du bâtiment d'une étuve à construire dans l'arsenal de Toulon. D'Infreville, qui considère le Puget « comme autant habile

[1] *Arch. de l'art franç.*, t. IV, p. 248.

à l'architecture qu'aucun homme qui s'en puisse mêler, » — apprend à Colbert, le 28 août 1668 [1]; « que M. Arnoul, intendant de Marseille, l'envoie quérir pour le consulter, et que MM. les échevins l'ont prié de l'envoyer pour dresser le dessin de leur porte royale et les alignements des rues et agrandissement de leur ville. Il ajoute que l'artiste demande tous les jours qu'il ait pour agréable de lui envoyer quelques dessins de figures de marbre, pour s'occuper, et qu'il les lui enverra toutes faites et accomplies [2]. »

Le 16 octobre 1668, il annonce à Colbert l'arrivée de Girardon à Toulon. « Il arriva, dit-il, le jour que j'étais parti pour aller à Aix : il est retourné à Marseille, où il avait déjà passé, M. Arnoul l'en ayant prié pour accompagner le sieur Puget, qui leur a donné un dessin merveilleux pour ce qui est à faire à l'augmentation de la ville qu'ils ont projeté de faire, et à quoi ils doivent travailler au premier jour. »

Rien dans tout ceci ne laisse apercevoir la jalousie de Girardon à l'égard du Puget : il l'accompagne à Marseille; mais sa présence ne sert qu'à mieux constater la supériorité de l'artiste provençal, comme architecte. En parcourant avec soin la suite des dépêches de d'Infreville [3], dans lesquelles il rend compte à Colbert des travaux exécutés aux ornements des vaisseaux par Girardon lui-même, du

[1] *Arch. de l'art franç.*, t. IV, p. 249.
[2] *Ibid.*, p. 251.
[3] *Ibid.*, p. 252, 253, 254, 255.

30 octobre au 25 décembre 1668, « pour corriger les figures que le sieur Tureau n'avait pas mises en perfection, » on ne trouve aucun passage qui puisse faire supposer une rivalité, une mésintelligence entre les deux artistes. Ils continuèrent à travailler l'un et l'autre, pendant l'année 1669, aux décorations des vaisseaux; Girardon, après son retour d'Italie, ayant envoyé à d'Infreville le dessin du *Royal-Dauphin,* tandis que le Puget préparait ceux des vaisseaux *le Paris* et *l'Ile-de-France*[1].

Vers le mois de septembre 1669, Colbert avait envoyé à Toulon le chevalier de Clairville, commissaire général des fortifications, pour arrêter les plans d'agrandissement de cette ville et des établissements de la marine. Cet ingénieur ne voulut pas que Puget prît part aux conférences qui eurent lieu, à ce sujet, entre d'Infreville, Arnoul et le premier président d'Oppède, gouverneur de la province. Mais comme l'auteur du projet d'embellissement de Marseille jouissait d'un grand crédit auprès du président, « il jugea à propos que ledit Puget mît la main au crayon, pour tracer un plan qu'il réduisit à moins que le premier projet qu'il en avait fait[2]. » — Ce plan ne fut pas approuvé par Colbert, qui avait décidé d'abord que ceux de M. de Clairville seraient exécutés. « J'ai remarqué, écrivait d'Infreville au ministre, le 20 septembre 1669[3], que M. de

[1] *Arch. de l'art franç.*, t. IV. p. 260-261.
[2] Lettre de d'Infreville à Colbert, du 17 septembre 1669, p. 264.
[3] *Id.*, *ibid.*, p. 267.

Clairville est venu à Toulon avec un esprit à improuver et blâmer tout ce qui a été fait par le sieur Puget, et vouloir détruire et rendre inutile le bâtiment de l'étuve qui a toute son élévation et prêt à couvrir, qui est d'une structure belle et magnifique en ses alignements.... Cet ouvrage, qui est beau et magnifique, ne lui plaît point, parce qu'il a été conduit par le sieur Puget. Il ne le veut point admettre aux conférences, quoiqu'il lui ait été proposé par M. le premier président, qui a bien jugé que ce n'était pas un homme à rejeter. Il est excellent architecte, outre les autres arts où il excelle; c'est ce qui le fait rejeter par ledit sieur chevalier de Clairville. »

Les observations de d'Infreville déterminèrent Colbert à changer de résolution; car nous voyons par une dépêche de d'Infreville fils, écrite après la mort de son père, le 12 novembre 1669, et par une autre du 13 janvier 1670, de l'intendant Matharel, qui avait remplacé d'Infreville père, que « le sieur Puget avait achevé ses plans de l'agrandissement de l'arsenal[1]. »

C'est à cette époque que le Puget obtint du nouvel intendant un congé de trois mois pour aller à Gênes. La correspondance ne dit pas l'objet de ce voyage. Une lettre de Matharel, du 28 juin 1670[2], apprend qu'il était de retour à Toulon depuis quelques jours, et raconte à Colbert la lutte qui s'était

[1] Lettre de d'Infreville à Colbert, p. 271.
[2] *Ibid.*, p. 273-4.

établie entre le maître sculpteur et ses subordonnés, Rombaut et Tureau, à l'occasion des décorations qu'ils avaient exécutées pendant son absence, et que le Puget ne voulait pas recevoir, parce qu'il les trouvait mal faites. « En outre, ajoutait l'intendant, il y a une difficulté bien plus grande entre ledit sieur Puget et maître Rodolphe (maître charpentier, constructeur des vaisseaux), en ce que le premier prétend que votre intention est qu'il ait la direction entière et absolue des constructions des navires, aussi bien que de leurs ornements, de sorte que maître Rodolphe et les autres maîtres charpentiers n'aient pour partage que l'exécution de ses dessins. Il s'en est expliqué en ces termes, en présence de maître Rodolphe, qui s'en est fort scandalisé, et comme ce sont deux personnes à ménager, je cherche des tempéraments entre eux qui puissent satisfaire l'un et l'autre, à quoi il y aura assez de peine. »

Dans une autre lettre du 1er juillet 1670[1], Matharel apprend à Colbert qu'il a visité avec M. d'Alméras, chef d'escadre que le ministre avait envoyé à Toulon pour inspecter les établissements de la marine, les bâtiments en construction. « Je m'applique à ôter de l'arsenal la confusion qui est causée par la grande quantité de bois qu'on y accumule de jour à autre.... et il serait facile d'y placer des grues et machines pour les manier plus aisément. Le sieur Puget, aussi bien que maître Rodolphe, approuvent

[1] *Ibid.*, p. 275.

fort ma pensée touchant ces grues-là, et le premier des deux se promet de l'exécuter avec succès. »

Selon le père Bougerel, le Puget inventa en effet et fit dresser deux belles grues, qui servirent pour la construction des vaisseaux ; semblable en cela à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, aussi habiles dans l'art de la mécanique que dans l'art du dessin proprement dit. Colbert ne pouvait pas admettre les ménagements que l'intendant Matharel était obligé de garder entre le Puget et maître Rodophe : il trancha la question débattue entre eux avec sa décision, sa fermeté et sa justesse d'esprit ordinaire. Par dépêche du 18 juillet 1670[1], il mande à Matharel :

« ...... L'intention du roi est que le sieur Puget ait la direction des ouvrages de sculpture qui se feront aux vaisseaux de Sa Majesté ; mais il faut que Rombaut et Tureau, qui travaillent à présent sur les dessins de M. Le Brun, au *Royal-Louis* et au *Dauphin-Royal*, achèvent leurs ouvrages ; et aussitôt qu'ils auront fini, il faudra qu'ils travaillent sur les dessins dudit Puget ; bien entendu qu'auparavant d'en mettre aucun à exécution, il me les enverra pour les faire voir au roi.

« Quant à la construction des vaisseaux, ledit Puget ne doit pas en prétendre la direction ; c'est à lui à s'assujettir pour la sculpture à ce qui sera résolu par les officiers et les charpentiers du port ; et

[1] *Ibid.*, p. 277.

s'il se met de pareilles chimères dans l'esprit, il faudra bientôt le remercier. » — Colbert avait raison : au point de vue du service de la marine et de la bonne disposition des vaisseaux, il ne pouvait subordonner l'accessoire au principal. Ainsi que le lui écrivait Matharel le 5 septembre 1670 : « .... Le défaut qu'ont les maîtres sculpteurs à l'égard des poupes et galeries dont ils nous donnent le dessin, est qu'ils s'attachent plus aux règles de leur art et à la démangeaison de faire de belles figures, qu'au besoin, commodité et service du navire [1]. » — D'accord avec MM. de Martel, capitaine de vaisseau, et d'Alméras, il proposait donc au ministre, « d'éviter cet inconvénient, et d'employer désormais le moins qu'on pourrait de ces grandes figures et pesantes machines, qui ne font qu'embarrasser le derrière des navires, et souvent nuire à leur navigation [2]. »

Colbert approuva fort cette résolution : il répondit le 19 septembre 1670 [3] : — « Je suis bien aise que vous ayez résolu avec MM. de Martel et d'Alméras, et le sieur Puget, qu'on ne mettrait plus

[1] *Ibid.*, p. 279.

[2] On voit au Louvre, dans une des salles du Musée naval, les figures, bas-reliefs et ornements sculptés, qui décoraient un des vaisseaux du port de Toulon du temps de Louis XIV ; ils furent exécutés sur les dessins de Le Brun, et ne manquent pas de mérite, surtout les deux Tritons, qui sont bien dans les données de ceux que Raphaël a peints dans le *Triomphe de Galathée*, à la Farnesine ; mais il n'est pas besoin d'être marin, pour juger que ces décorations devaient donner prise à l'ennemi, et gêner la manœuvre aussi bien que la marche du navire.

[3] *Ibid.*, p. 283.

dorénavant de si grandes figures aux poupes des vaisseaux. Il faut éviter cet embarras là, et faire le moins d'ornement qu'il se pourra. Les Anglais et les Hollandais, dans leurs constructions d'aujourd'hui, observent de n'en mettre presque point et de ne point faire du tout de galeries. Tous ces grands ouvrages ne servent qu'à rendre les vaisseaux pesants et à donner prise aux brûlots. Il est donc nécessaire de les imiter en cela, et, pour cet effet, que le sieur Puget réduise les ornements des poupes qui sont à l'eau et sur les chantiers, en sorte qu'ils ne les puissent point embarrasser dans la navigation. Il sera nécessaire aussi, que vous m'envoyiez les dessins, pour les faire voir à Sa Majesté, avant qu'il les exécute. »

Contrairement à la recommandation de Colbert, et à sa propre promesse, le maître sculpteur avait peine à se soumettre à cette méthode : — « Mais enfin, écrivait Matharel au ministre, le 14 octobre 1670[1], puisque vous l'approuvez, je me tiens un peu ferme là-dessus avec lui, et le presse de vous envoyer ses dessins après lesquels il est occupé depuis longtemps, sans les avoir encore finis. »

Une particularité qui peint bien l'économie rigoureuse, la régularité parfaite que Colbert maintenait dans les finances de l'État, c'est le refus qu'il fit de laisser payer à Puget le premier quartier de son traitement pour l'année 1670, parce qu'il s'était

[1] *Ibid.*, p. 284.

absenté de Toulon pour aller à Gênes. Ce fait est attesté par deux dépêches de l'intendant Matharel, des 12 août et 21 novembre 1670[1], et la dernière indique que le maître sculpteur des vaisseaux du roi « s'était donné l'honneur d'écrire au ministre », sans doute pour faire valoir ses raisons à l'appui de sa réclamation : mais les lettres qui suivent, ne nous apprennent pas quel fut le sort de sa supplique.

Cependant, loin de montrer aucun mauvais vouloir à l'artiste, Colbert avait chaque jour plus de confiance en son génie, parce qu'il avait appris « ce qu'il savait faire. » Il voulut qu'il fût consulté sur l'établissement d'un arsenal à Toulon, et l'on voit par une dépêche de Matharel, du 16 décembre 1670[2], « qu'il travaillait sur les mémoires du ministre, au dessin de cet arsenal, et que l'intendant se concertait avec lui sur les diverses pensées qui pouvaient y entrer. » Les plans furent envoyés à Colbert le 16 janvier 1671[3] ; « je crois qu'on peut en tirer quelque chose de bon, disait Matharel ; mais, en général, ils m'ont paru d'une trop grande dépense. »

Enfin, le moment était venu où le grand sculpteur allait trouver une occupation véritablement digne de son génie. Depuis son entrée au service de la marine, il avait toujours désiré très-vivement de pouvoir continuer ses travaux en marbre. Soit qu'il

[1] *Ibid.*, p. 284.
[2] *Ibid.*, p. 285.
[3] *Ibid.*, p. 286.

n'y en eût alors aucun bloc disponible à Toulon, ou pour toute autre cause qui nous est inconnue, cette satisfaction lui fut refusée jusqu'au mois de décembre 1670. A cette époque, Colbert autorisa enfin l'auteur du saint Sébastien « à employer à quelque bel ouvrage de sculpture, quelqu'un des blocs de marbre que le roi avait à Toulon. » « Le sieur Puget a appris avec joie cette permission, écrivait Matharel, le 23 décembre 1670[1], et il va faire le dessin pour vous l'envoyer. »

Dans le même temps, l'artiste inventait de nouveaux fanaux pour les vaisseaux[2], et il consentait à réduire les figures et galeries des poupes. — « Je m'y étudie le plus que je puis, écrivait l'intendant, le 3 mars 1671, et je commence à rendre là-dessus l'esprit du sieur Puget aussi docile et commode qu'on peut le souhaiter[3]. »

Le 24 avril 1671, Matharel expédia au ministre un courrier, lui portant « une boîte dans laquelle étaient les dessins de sculpture que le sieur Puget avait l'intention de travailler en marbre, suivant la permission qu'il lui en avait donnée[4]. » — On ne trouve nulle part, dans cette correspondance, que Colbert ait indiqué aucune modification à ces dessins, qui étaient ceux du Milon de Crotone. Ce sujet était admirablement choisi par l'artiste ; il prê-

[1] *Ibid.*, p. 286.
[2] *Ibid.*, p. 287.
[3] *Ibid.*, p. 288.
[4] *Ibid.*, p. *id.*

tait au développement de son génie, disposé surtout à rendre la force : par l'opposition des formes humaines avec celles du lion, et par l'expression de la douleur de l'athlète, comparée à l'appétit carnassier de la bête féroce, il laissait libre carrière aux plus admirables contrastes.

Mais un orage menaçait l'artiste : à son retour à Paris, le chef d'escadre d'Alméras s'était plaint des ornements massifs et des galeries que le maître sculpteur faisait exécuter aux vaisseaux, et avait dit : « qu'il vaudrait mieux que le roi lui donnât dix mille écus tous les ans, pour ne mettre jamais le pied dans l'arsenal. » Ces plaintes avaient ému Colbert ; car il avait la plus grande confiance dans le talent et le courage de d'Alméras, l'un des marins les plus expérimentés qu'il pût opposer à Ruyter, avec Duquesne[1]. Il fit donc expédier de Tournay, où était Louis XIV, le 11 juin 1671, un ordre du roi, enjoignant à l'intendant de la marine à Toulon, « de ne laisser exécuter aucun ornement du dessin de Puget, qu'après avoir été examiné et résolu dans le conseil des constructions. »

La réponse de Matharel à cet ordre mérite d'être rapportée en entier. Elle découvre chez cet intendant un esprit de droiture et d'indépendance remarquables, et justifie le choix que Colbert avait fait de cet officier pour administrer la marine du Po-

[1] D'Alméras périt au combat d'Agouste, en commandant l'avant-garde de la flotte de Duquesne contre Ruyter, le 22 avril 1676.

nant. — « Toulon, 26 juin 1671 [1]. Les plaintes que M. d'Alméras vous a faites contre le sieur Puget, viennent en partie de quelque chagrin qu'il a contre lui, et sont aussi fondées en raison sur quelques articles; étant vrai que les ornements qu'il veut donner aux poupes des vaisseaux sont quelquefois un peu trop pesants et trop chargés de bois. Mais il est véritable aussi, qu'il s'est fort corrigé de ce défaut, et que depuis et même longtemps auparavant que vous m'ayez adressé le projet du conseil de construction (le 5 juillet 1670), il n'est sorti aucun dessin de sa main qui ait pu mériter aucune censure. Ceux mêmes qu'il vous avait ci-devant envoyés et auxquels vous avez donné votre approbation, ont été réformés et soulagés de bois et de figures; et si M. d'Alméras les a trouvés défectueux en quelque chose, la plupart des autres capitaines n'ont pas été de ce même sentiment, et il est certain que le sieur Puget donne un tour à ses dessins qu'on ne voit point chez les autres nations. Il n'y a qu'à le retenir un peu dans le trop de saillie ou de relief qu'il donnait ci-devant à ses figures et à ses galeries, et il me semble l'avoir réduit là-dessus au point qu'on le peut désirer. —Les hommes de son talent ont ordinairement quelque chose de particulier, et ne gardent pas toujours, en leur manière de parler et de faire, toute la mesure qu'ils doivent et à eux-mêmes et aux autres : surtout, ils ont accoutumé de pécher

[1] *Ibid.*, p. 291.

du côté de l'indocilité, et c'est le défaut le plus grand qu'ait le sieur Puget, et qui l'a mis mal avec le sieur d'Alméras. Pour moi, je m'en accommode un peu mieux, essayant de prendre de ces sortes d'esprit tout ce qu'ils ont de meilleur, sans regarder à leur façon de faire, et je sais, Monseigneur, que c'est de cette sorte que vous en usez vous-même, à l'égard des personnes qui excellent en quelque chose. Je lui ai cependant si bien fait entendre vos intentions là-dessus, qu'assurément nous n'aurons plus de sa main aucun dessin qui ne soit dans la régularité que vous désirez; et pour les bien examiner, je l'ai fait convenir de vous les mettre en cire, avant toutes choses, parce que assurément on en juge mieux de cette manière; et il ne se fait rien à cet égard, non plus que sur le sujet des radoubs de construction et des carènes, qui n'ait passé par l'avis des gens du métier. Mais il y en a qui ont toujours des sentiments particuliers et contraires à celui des autres. Je crois, Monseigneur, qu'en cela, vous approuverez qu'on suive la pluralité des opinions. »

Matharel ajoute, en manière de *post-scriptum* : — « Ledit sieur Puget a fait équarrir les pièces de marbre sur lesquelles vous lui avez permis de faire quelque ouvrage de sculpture. Mais il attend, Monseigneur, votre résolution ou agrément sur les dessins de ces figures, qu'il vous a ci-devant envoyés, l'une d'Alexandre, et l'autre de Milon le Crotonien. »

Nous ne trouvons pas dans cette correspondance

la date exacte de l'autorisation donnée par Colbert au grand statuaire de commencer ces ouvrages; mais il est à peu près certain qu'il dut s'y mettre dans les derniers mois de 1671. Il y travailla, sans autre interruption que le temps qu'il passait aux dessins des ornements des navires, jusque vers le commencement de 1676. Ces dates résultent de l'état dressé par Puget lui-même de la dépense faite au travail des marbres pour le roi[1]. On voit par cette pièce, qu'il réclamait 462 livres pour sept années d'arrentement du loyer du lieu où avaient été travaillés ces marbres. Mais, d'après l'annotation de l'intendant Arnoul, il est expliqué qu'il faut déduire trois années « que ledit Puget a sous-arrenté ledit lieu, pendant qu'il n'a point travaillé, à raison de 30 livres chaque année. » Cet état étant daté de Toulon, le 21 avril 1679, il en résulte que l'artiste avait commencé à travailler aux marbres en 1672, et avait suspendu ce travail au commencement de 1676.

C'est en 1679, alors que le sieur Arnoul fils avait remplacé son père comme intendant de la marine, que Puget cessa d'être entretenu à l'arsenal de Toulon. Ce fait est attesté par une lettre de cet intendant à Colbert, du 21 avril 1679[2], où il dit : — « Il y a déjà longtemps que le sieur Puget, maître sculpteur, *ci-devant entretenu à l'arsenal,* me demande son remboursement pour la dépense sur laquelle

[1] *Ibid.*, p. 296.
[2] *Ibid.*, *id.*

il m'a donné ce mémoire. » — C'est l'état dont nous venons de parler.

Dans cette même lettre, Arnoul fils prie Colbert de lui faire savoir, « à quel prix il pourra payer à Puget les dessins des différents bâtiments de mer qu'il a faits sur du vélin, conformément à l'ordre que le ministre lui avait donné. Comme cet ordre porte de les faire faire par celui qui avait fait les autres que j'ai déjà eu l'honneur de vous envoyer, et qu'il en a fait une partie, et le sieur La Rose une autre, j'ai cru que j'en devais user de même pour ceux-ci. Le sieur La Rose n'a rien à demander des siens, parce qu'il est entretenu : mais le sieur Puget, qui n'est plus sur l'état, demande cent cinquante livres pièce de ceux qu'il a faits. Je suis persuadé qu'il serait content de cent livres ; mais je ne sais si vous trouveriez bon que je les lui donne, et je n'ose rien faire sur ces sortes de dépenses extraordinaires que vous ne l'approuviez. Vous pouvez, Monseigneur, juger de leur valeur sur ceux que vous avez déjà de sa main. Le sieur La Rose et lui en ont présentement chacun six de faits, que je ferai partir incessamment. Je ne puis point les envoyer par la poste, parce qu'ils se conserveront assurément beaucoup mieux collés sur les mêmes planches où ils ont été dessinés, vu que, de cette manière, le vélin reste toujours tendu, et si votre dessein est de les mettre dans des cadres, ils s'y trouveront tout disposés. »

Quel motif put déterminer le Puget à quitter le

service de la marine, et, par suite, à laisser inachevés les marbres du Milon et du Diogène, ses œuvres de prédilection? Il est difficile d'indiquer la véritable cause de cette grave résolution. Quant à la suspension de son travail des marbres, dès 1676, on peut supposer que, dès cette époque, il avait réclamé le payement des dépenses énumérées en l'état visé par Arnoul, le 21 avril 1679, et que, n'ayant pas obtenu satisfaction, il se sera décidé à cesser son travail. Cette supposition est confirmée par la lettre de cet intendant dans laquelle il dit *qu'il y a déjà longtemps* que le sieur Puget lui demande son remboursement de ces dépenses. On voit, en outre, par les annotations d'Arnoul sur l'état du Puget, que les sommes qu'il réclamait remontaient à l'administration de M. Matharel. Cet intendant, mort le 29 juin 1673 [1], ayant été remplacé, quelque temps après, par Arnoul père, il demeure à peu près certain que c'est sous l'administration de cet officier, que le Puget cessa de travailler à ses marbres, par suite des difficultés qu'il avait à l'occasion des sculptures décoratives des vaisseaux. Une lettre d'Arnoul père à Colbert, du 31 mars 1676 [2], confirme cette conjecture. Tout en reconnaissant que le Puget est très-habile, qu'il a un génie extraordinaire pour le dessin, qu'il est très-capable de bien servir le roi aux ornements des vaisseaux, et

[1] *Ibid.*, p. 271.
[2] *Ibid.*, p. 294.

qu'il en a fait qui ont très-bonne grâce, cet intendant ajoute : — « Mais il y a une grande incommodité en lui, quand il travaille, c'est qu'il ne veut point s'assujettir aux nécessités du navire. Quand il a fait une fois le dessin, il n'y a pas moyen de gagner sur lui qu'il y change quoi que ce soit. Cependant, il arrive que, dans la suite, quand il faut faire sortir un vaisseau, c'est une nécessité de changer souvent tout lorsqu'il est fait. L'on a vu par le passé, qu'il a fallu démonter partie des ornements du *Monarque*, du *Lys* et du *Saint-Esprit*, pour les rendre navigables, et présentement, il faut changer les galeries de côté du *Furieux*, par une nécessité absolue ; ce qui cause de la perte de temps et de la dépense, et corrompt même les dessins. *C'est la cause pourquoi je ne l'ai pas toujours employé*, outre qu'il était occupé à ses marbres et aux dessins, qui vous ont été envoyés, de toutes les sortes de bâtiments de la mer, à quoi il réussit très-bien. »

Cette lettre prouve que le caractère du Puget ne pouvait s'assujettir à la discipline, ni se plier aux nécessités de la navigation. Il était toujours aussi impérieux, aussi cassant, aussi indomptable, malgré la déférence que lui témoignaient les chefs de la marine. MM. Arnoul père et fils ne surent peut-être pas, comme M. Matharel, leur prédécesseur, « prendre de ces sortes d'esprit tout ce qu'ils ont de meilleur, sans regarder à leur façon de faire. » Aussi, après s'être vu mettre de côté plusieurs fois par Arnoul fils, qui reconnaît dans sa lettre à Colbert

« *qu'il ne l'a pas toujours employé,* » le Puget se décida sans doute à quitter le service de la marine. Mais comme il n'avait reçu de Colbert la commande du Milon et du Diogène qu'en sa qualité de maître sculpteur des vaisseaux du roi, il dut, en renonçant à ces fonctions, abandonner également le travail de ses marbres. Du reste, nous n'avons trouvé dans la correspondance administrative, que nous avons soigneusement examinée, absolument rien qui puisse permettre d'accuser Colbert d'avoir obligé l'artiste à prendre cette regrettable résolution. Elle était due, selon toute probabilité, d'abord à son caractère qui n'admettait aucune observation, et sans doute aussi aux démêlés qu'il avait eus avec l'intendant Arnoul fils.

Ce qui achève de nous confirmer dans cette opinion, c'est qu'à peine Arnoul fils était-il remplacé, après sa mort arrivée en 1680, par M. de Vauvré, qu'on voit le Puget solliciter sa réintégration dans le service de la marine avec les fonctions de maître sculpteur, qu'il avait exercées pendant plus de onze années. Ce fait démontre, pour le dire en passant, que le grand artiste ne considérait pas cet emploi comme au-dessous de lui, ainsi que l'ont répété tous ses biographes, sur la foi du Père Bougerel. Voici, en effet, ce que nous lisons dans une lettre de M. de Vauvré à Colbert, du 24 janvier 1681[1] : — « Les dessins que le sieur Puget a faits par ordre de

[1] *Ibid.*, p. 301.

M. Duquesne sont des dessins de vaisseaux pour servir à des vaisseaux de premier rang, que j'ai gardés parce qu'il y a quelque chose contre les proportions de M. Duquesne, ce qui l'a obligé de me dire de ne pas les envoyer, et que je n'ai point envoyés parce que vous connaissez, Monseigneur, la capacité du sieur Puget, que M. Duquesne a occupé pendant quatre mois pour ces dessins, et dont il demande le payement. *Le sieur Puget souhaiterait assez revenir dans le service comme il y était ci-devant.* A l'égard des ouvrages de marbre qu'il avait commencés, ils sont dans l'arsenal, et consistent en une figure de Milon, que je crois que vous avez vue, Monseigneur, dans le petit jardin du Parc, et deux bas-reliefs qui sont encaissés dans l'arsenal. »

Colbert, à ce qu'il semble, ne se décida pas à accéder au désir du Puget de rentrer au service de la marine; il redoutait son caractère et les difficultés qu'il lui susciterait avec les officiers de la flotte. Mais il s'empressa d'autoriser M. de Vauvré à entrer en pourparlers avec l'artiste, pour le déterminer à reprendre le travail de ses marbres. Ce fait prouve une fois de plus que Colbert, loin de garder à Puget aucun ressentiment, désirait assurer l'achèvement de ses ouvrages. C'est ce qui résulte de ce passage d'une dépêche de M. de Vauvré, du 14 février 1681 [1], où il dit au ministre, certainement d'après ses ordres : — « J'ai écrit au sieur Puget à

[1] *Ibid.*, p. 301.

Marseille, pour savoir combien il voudrait pour achever la statue de Milon et les bas-reliefs qu'il a commencés. »

Le 8 mars suivant, il écrit de nouveau d'Arles au ministre[1] : — « Le sieur Puget m'écrit qu'il ne lui faut pas moins de huit mille livres pour achever le Milon et les deux bas-reliefs de marbre. »

Colbert trouva cette somme trop forte, et avec la pensée d'économiser les fonds de l'État, pensée qui ne le quittait jamais, il chargea M. de Vauvré d'obtenir une diminution. On peut aujourd'hui reprocher à Colbert cette parcimonie. Mais, ménager en toutes choses les fonds du trésor, était pour le contrôleur général des finances une règle dont il ne s'écartait jamais. Aussi, une médaille frappée en 1674, en reproduisant d'un côté le buste de Colbert, avait représenté, au revers, le Dragon qui garde le jardin des Hespérides, avec cette légende : *Abstinet et servat*. Ce n'était donc pas pour éloigner le Puget que le surintendant marchandait ses œuvres, mais pour que cette dépense fût moins considérable.

L'intendant se rendit à Marseille, et le 25 mars 1681, à son retour, il écrivait de Toulon à Colbert[2] : — « Je vis à Marseille le sieur Puget sur la demande qu'il m'avait faite de huit mille livres pour achever la statue de Milon et les deux bas-reliefs. Je n'ai pu le résoudre à les faire à moins de six

[1] *Ibid.*, p. 302.

[2] *id.*, *id.*

mille livres, étant obligé de quitter Marseille, où il a fait nouvellement de très-beaux ouvrages et où il en a de commencés. On pourrait épargner, en le faisant venir ici, la dépense du maître sculpteur que le roi y entretient, donner au sieur Puget les appointements qu'il avait autrefois, et, comme il y a peu de travail pour les vaisseaux, le faire travailler à des statues et autres ouvrages pour le roi, n'y ayant rien présentement à Rome de meilleur que ledit sieur Puget. Il aurait peine à quitter Marseille, mais je crois que je l'y pourrais engager. »

Par une autre lettre du 28 du même mois, M. de Vauvré mande au ministre[1] : — « J'ai vu le sieur Puget à Marseille, qui se disposait à aller à Gênes conduire la statue d'une Vierge de marbre[2] qu'il a

[1] *Id.*, 303.

[2] La Vierge que M. de Vauvré veut désigner ici, est probablement celle du palais Balbi, à Gênes. Dans son placet présenté à Louis XIV, en 1692, pour obtenir le payement de ce qui lui était dû, et rapporté par le père Bougerel, pages 57, 58, Puget assure « qu'excepté une petite Vierge de quatre pieds et demi pour un seigneur de Gênes, il n'a rien fait pour aucun particulier. » Mais cette assertion est contredite par Ratti, qui affirme, dans ses *Vies des peintres, sculpteurs et architectes génois*, t. II, p. 325, qu'après son départ de Gênes, l'artiste marseillais fit passer dans cette ville plusieurs de ses ouvrages (*varie sue fatture*). « L'un d'eux, dit-il, est la statue de la Vierge avec l'Enfant Jésus, que les seigneurs Carega, *di Strada nuova,* conservent dans leur chapelle domestique. L'autre est le groupe représentant la *Fuite d'Hélène,* que les seigneurs Spinola gardent dans leur palais, non loin du palais Carega, au commencement de la *Strada nuova;* enfin, il envoya une statue de l'Immaculée Conception à un seigneur de la famille Lomellini, laquelle, par suite d'un legs fait par le dernier héritier de cette maison, fut laissée à la confrérie de l'Oratoire des pères Philippins, où on la vénère aujourd'hui (1769). » Il est donc à peu près certain que le

faite, qui est une des plus belles choses et des mieux finies qui se puissent voir. Il en a eu mille écus (trois mille livres), quoiqu'elle ne soit pas, à beaucoup près, de la grandeur de celle de Milon. Il me fit voir plusieurs lettres par lesquelles on l'invite d'aller travailler à Gênes. Cependant, je l'ai fait résoudre à achever le Milon, qu'il ne peut pas finir à moins de mille écus. C'est présentement un homme rare, et je crois qu'il serait avantageux de le retenir ici avec de bons appointements, et de les lui faire gagner en lui faisant faire des ouvrages pour le roi. »

Colbert, malgré la recommandation de M. de Vauvré, ne consentit pas à laisser rentrer le Puget au service de la marine, mais il se décida enfin à accepter les conditions faites par l'artiste pour terminer le Milon seul moyennant mille écus. Il est difficile de dire quelle fut la cause du retard apporté à la conclusion définitive de cet arrangement. Il est probable que s'étant rendu à Gênes, comme il s'y était disposé, on attendit son retour. Quoi qu'il en soit, le 5 août 1681 [1], M. de Vauvré lui fit savoir l'ordre que Colbert lui avait donné de passer avec lui le marché pour l'achèvement du Milon et des bas-reliefs qu'il avait commencés.

Puget, on l'a vu, avait peine à quitter Marseille

Puget fit plusieurs ouvrages pour Gênes, depuis son retour en France et son entrée au service de la marine, indépendamment de la Vierge du palais Balbi, appartenant autrefois à la famille Carega.

[1] *Ibid.*, p. 303.

pour venir reprendre à Toulon le travail de ses marbres. Il obtint de Colbert l'autorisation de les faire transporter à Marseille, où ils étaient arrivés dès le 20 août 1681, quinze jours après la signature du marché. M. de Vauvré l'apprend à Colbert dès le 22 de ce mois, en ces termes : — « Le sieur Pugét a fait porter à Marseille le Milon et le bas-relief, pour y travailler incessamment; il ne veut rien diminuer du prix de six mille livres dont j'eus l'honneur de vous informer. Ces ouvrages bien achevés vaudront beaucoup mieux. » — Si on ne connaissait la rigide économie apportée par Colbert en toutes choses, on expliquerait difficilement son insistance pour obtenir le Milon et le Diogène au-dessous de six mille livres. Mais il ne faut pas oublier, qu'en 1681, l'influence de Colbert pâlissait devant celle de Louvois, et que Louis XIV, trompé par les flatteries de son ministre de la guerre, reprochait souvent à Colbert les dépenses des bâtiments, des tableaux et des statues, qu'il trouvait excessives. Le surintendant des bâtiments était donc obligé de marchander, même les chefs-d'œuvre, et c'est là son excuse Mais les amateurs du beau, doivent savoir un gré infini à M. de Vauvré d'avoir pressé, et, en quelque sorte, obligé le ministre à conclure l'arrangement pour l'achèvement du Milon et du Diogène, deux chefs-d'œuvre de la statuaire française.

En avril 1679, lorsque le Puget présenta son état de dépenses, l'intendant Arnoul écrivait à Colbert que le bas-relief n'était que dégrossi, et que la figure

de Milon n'était pas entièrement finie, et qu'il y en avait une partie qui n'était encore que *bretée*, c'est-à-dire ébauchée. C'est en cet état qu'ils furent transportés à Marseille en août 1681. Le sculpteur se remit à l'œuvre vers la fin de ce même mois. Il reprit d'abord le Milon, et le poussa, sans interruption, avec une fougue et une ardeur toute nouvelle. Le 16 mars 1682 [1], M. de Vauvré mandait à Colbert : — « Le sieur Puget m'écrit de Marseille qu'il a fort avancé la statue de marbre du Milon, et que je puis vous assurer, Monseigneur, qu'il n'y aura rien de plus beau à Versailles ; mais qu'il serait d'avis de faire le piédestal de marbre en même temps, pour qu'elle pût être placée aussitôt qu'elle serait arrivée, et me prie de vous en demander l'ordre. »

Vers le mois d'août 1682, le *Milon* était achevé. Le 6 de ce mois, M. de Vauvré écrivait à Colbert [2] : — « Je ne manquerai pas de faire passer au Havre, par la première occasion, la statue de marbre de Milon, que le sieur Puget a achevée, qui est un très-bel ouvrage. Il commence à travailler au bas-relief (de Diogène) ; le sieur Puget a déjà touché mille écus, et je n'ai pas encore de fonds. »

Enfin, le 5 novembre 1682, M. de Vauvré annonce au ministre que la statue de Milon est encaissée, et qu'il ne manquera pas de l'envoyer au Havre par le premier vaisseau [3].

[1] *Ibid.*, p. 304.
[2] *Ibid.*, p. 305.
[3] *Ibid.*, *id.*

Le bas-relief d'*Alexandre allant visiter Diogène*, ne fut terminé que plusieurs années après.

Le groupe de Milon et son piédestal furent expédiés de Marseille au Havre, en huit caisses, par la flûte le *Bien-Chargé*, ainsi qu'il résulte de la mention de payement d'une somme de soixante livres au patron de ce bâtiment, François Renouard, pour prix de ce transport, suivant quittance du 13 janvier 1683[1].

On a vu que le Puget était convenu du prix de trois mille livres pour son Milon. Il reçut en outre deux mille livres pour le piédestal; enfin, le bas-relief d'Alexandre et Diogène lui fut payé trois mille livres[2]. Ces sommes sont bien minimes, et l'on doit regretter que Colbert n'en ait pas augmenté le chiffre. Mais, indépendamment des raisons d'économie, que son caractère et les reproches de Louis XIV le portaient à observer constamment, et dont il ne se départit qu'une seule fois, avec le Bernin, pour le déterminer à retourner à Rome, Colbert mourut peu de temps après l'arrivée de la statue de Milon à Versailles : il est permis de croire que, s'il eût vécu plus longtemps, il aurait su récompenser dignement l'auteur de ce chef-d'œuvre, et ne l'aurait pas laissé exposer sa misère, comme il le

[1] *Ibid.*, p. 305-306.

[2] Voir les mentions de payement dans l'extrait des registres du contrôle de la marine du port de Toulon, rapporté par M. Henry, dans son *Mémoire sur le Puget*, p. 73-74, et reproduit dans les *Archives de l'art français*, t. IV, p. 305-306.

fit quelques années plus tard, sous l'administration de Louvois.

La réception du Milon et sa mise en place dans le parc de Versailles, excitèrent l'intérêt de toute la cour et des artistes parisiens, qui ne connaissaient le sculpteur marseillais que sur sa réputation. Lorsque la statue fut découverte, en présence de Louis XIV et de Colbert, dans le mois de juillet 1683, on raconte que la reine Marie-Thérèse, en apercevant la figure de l'athlète exprimant la douleur et le désespoir, ne put s'empêcher de s'écrier : — « Ah ! le pauvre homme ! » Le Brun, qui assistait à cette scène, en fit connaître les détails à Puget, dans une lettre qu'il lui écrivit le 19 juillet[1] : « ......Lorsque S. M., lui dit-il, me fit l'honneur de me demander mon sentiment, je tâchai de lui faire remarquer toutes les beautés de votre ouvrage. Je n'ai fait en cela que vous rendre justice ; car, en vérité, cette figure m'a semblé très-belle dans toutes ses parties, et travaillée avec un grand art. J'avais eu l'honneur de vous écrire il y a quelque temps. M. Girardon m'avait promis de vous faire tenir ma lettre ; mais je vois qu'il ne s'est pas acquitté de sa promesse. Je vous témoignais l'estime que je fais de votre mérite, et vous demandais part en votre amitié, faisant plus de cas de l'affection d'une personne de vertu comme vous, que de celle des plus qualifiées de notre cour. » — Cette lettre, ainsi que le fait remarquer

[1] Bougerel, p. 35-36.

M. Émeric David[1], prouve que Le Brun ne fut point envieux de Puget, comme on l'a faussement supposé.

Nous ajouterons, d'après tous les documents que nous avons rapportés et cités, qu'il n'est pas plus vrai que Colbert ait cédé aux sentiments de jalousie qu'on attribue, à tort également, à Girardon, pour persécuter l'illustre artiste provençal. On a vu que malgré les plaintes réitérées du chevalier de Clairville et du chef d'escadre d'Alméras, et, ce qui est plus remarquable, malgré les écarts de caractère du Puget, Colbert ne lui enleva pas les fonctions de maître sculpteur des vaisseaux du roi qu'il lui avait données. L'artiste les perdit, ou plutôt les abandonna plus tard, uniquement parce qu'il refusa de se soumettre, dans l'exécution de ses figures décoratives des vaisseaux du roi, aux exigences de la navigation et de la guerre. Si Colbert, en cédant aux suggestions intéressées de Girardon ou de tout autre artiste jaloux du talent de Puget, eût voulu lui refuser toute occasion de manifester « ce qu'il savait faire, » il n'aurait pas consenti à lui laisser disposer des blocs de marbre appartenant au roi, à Toulon ; il ne l'aurait pas autorisé à entreprendre *le Milon* et *le Diogène*, et, plus tard, il lui aurait encore moins permis d'achever ces ouvrages, qu'il avait abandonnés malgré ses ordres. On doit donc reconnaître que Colbert n'a jamais eu la pensée soit

[1] Dans la *Biographie universelle* de Michaud, article Puget, p. 297.

d'humilier le Puget, en l'employant à décorer les vaisseaux de Louis XIV, fonction très-recherchée à cette époque, soit de l'empêcher de donner libre carrière à son génie dans des ouvrages plus importants, puisque, au contraire, il mit à sa disposition les marbres du Milon et du Diogène, sans lesquels il n'aurait pu exécuter ces chefs-d'œuvre.

Il est d'ailleurs une circonstance particulière, qui n'a pas été assez remarquée jusqu'ici, et qui prouve, mieux que tous les raisonnements, tout le prix que Colbert attachait aux œuvres de l'artiste marseillais : c'est l'acquisition qu'il fit, vers 1678, pour son château de Sceaux, de la statue de l'Hercule gaulois. Le Puget avait exécuté cette statue pour M. Guillaume Sublet-Desnoyers, fils de l'ancien surintendant des bâtiments sous le cardinal de Richelieu, et ami du Poussin. Les biographes de Puget ne sont pas d'accord sur l'époque où il dut faire cette statue; on croit qu'elle fut achevée à Gênes, vers 1662. Quoi qu'il en soit, après la mort de son possesseur, Colbert l'acheta et la fit placer dans le jardin de sa maison de Sceaux, en compagnie de plusieurs ouvrages de Girardon, de Tuby, de Marsy et d'autres sculpteurs qu'il employait à Versailles. Ce fait aurait dû suffire pour démontrer la fausseté des accusations dont Colbert a été l'objet de la part des biographes provençaux du Puget.

Tout a été dit depuis longtemps sur le Milon, le Diogène et les autres ouvrages du Puget. Ils sont l'honneur de l'école française, et peuvent rivaliser

avec ce que l'art moderne a produit de plus parfait. Si le sculpteur marseillais n'a pas la correction, la science anatomique de Michel-Ange, s'il est moins idéal, moins élevé que l'auteur du Moïse et des statues du tombeau des Médicis, il soutient la comparaison avec le grand maître florentin pour la force de l'expression, la vigueur du modelé, la manière de tailler et d'assouplir le marbre. Le Puget avait raison de dire à Louvois, dans sa lettre à ce ministre du 20 octobre 1683 : « ..... Je suis nourri aux grands ouvrages ; je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce. » Comme Michel-Ange, il n'a rien de la statuaire antique ; mais, à nos yeux, c'est un mérite peu commun parmi les sculpteurs modernes. Il n'est pas maniéré, comme le Bernin, quoiqu'il ne soit point exempt d'une certaine trivialité dans quelques-unes de ses figures, réminiscence fâcheuse de son maître, Pierre de Cortone. Son bas-relief d'Alexandre allant visiter Diogène est peut-être le plus étonnant ouvrage en ce genre de l'art de la statuaire, depuis les anciens. Le marbre y est fouillé de telle sorte, que les figures y ont presque la rondeur et la saillie des statues isolées, et la scène est rendue avec une verve digne de Lucien ou d'Aristophane. M. de Vauvré avait bien raison de vanter ces chefs-d'œuvre à Colbert, et de lui dire « qu'ils étaient exécutés dans la dernière perfection. »

CHAPITRE XXXV ET DERNIER.

L'influence de Louvois l'emporte sur celle de Colbert. — Chagrin de ce dernier. — Ses exigences déterminent Charles Perrault à quitter sa place de premier commis des bâtiments. — La grille de Versailles. — Dureté de Louis XIV. — Mort de Colbert.

1675 — 1683.

La faveur dont Colbert jouissait auprès de Louis XIV n'était pas exempte de nuages. Ce prince, entraîné de plus en plus par des idées d'orgueil, de guerres et de conquêtes, s'éloignait chaque année des arts de la paix, pour consacrer toutes ses ressources à l'augmentation de son armée, ainsi qu'à la création de vastes places fortes, destinées à servir de bases d'opérations à ses attaques. Colbert était obligé de fournir à toutes ces dépenses qu'il blâmait. Il voyait, avec un chagrin profond, l'agriculture, l'industrie, le commerce, les arts sacrifiés au dieu des batailles ; il osait adresser, de loin en loin, d'humbles représentations à son orgueilleux maître, et cherchait à lui faire comprendre, mais avec les plus grands ménagements, l'abîme dans lequel son ambition entraînait la France. Mais, depuis longtemps, Louis XIV n'écoutait plus Colbert avec la même déférence : un autre ministre, en flattant ses passions et son amour-propre, avait su prendre, sur le souverain le plus absolu de l'Europe, un empire qui devait être non moins fatal à la France qu'à Colbert. Louvois détestait le contrôleur

général des finances; pour balancer son crédit, il poussait sans cesse Louis XIV à de nouvelles conquêtes, sous les prétextes les moins avouables, comme l'envahissement et l'incendie du Palatinat. Ces entreprises, souvent renouvelées, augmentaient chaque jour l'influence du ministre de la guerre, qui devenait l'homme dirigeant et indispensable. Il ne manquait aucune occasion de se faire valoir, de vanter ses services, et de faire remarquer au roi le bon emploi qu'il savait faire des deniers de l'État, mis à sa disposition pour l'entretien des troupes ou pour la construction des places fortifiées. En 1676, Louis XIV alla visiter les fortifications que Louvois avait fait exécuter à plusieurs villes : « Sa Majesté, raconte Charles Perrault, dans ses *Mémoires*[1], en revint très-satisfaite, mais surtout du peu qu'elles avaient coûté par rapport à la grandeur des ouvrages, que M. de Louvois n'avait pas manqué d'exagérer. Au retour, il dit à Colbert : « Je viens de « voir les plus belles fortifications du monde et les « mieux entendues; mais ce qui m'a le plus étonné, « c'est le peu de dépense qu'on y a faite : d'où « vient qu'à Versailles nous faisons des dépenses « effroyables, et que nous ne voyons presque rien « d'achevé? Il y a quelque chose à cela que je ne « comprends point. » M. Colbert fut visiblement blessé de ce reproche, et quoiqu'il rendît au roi de très-bonnes raisons de la différence qui se trouvait

[1] P. 93.

entre les ateliers de l'armée, où les soldats ne reçoivent qu'une très-petite paye, et les ateliers de Versailles, où l'on paye de fortes journées aux paysans qui y travaillent; que les ouvrages des fortifications se voient d'un coup d'œil et sont tous d'une même espèce, que ceux de Versailles sont répandus en mille endroits et presque tous d'espèces différentes, il crut que ce monarque avait été prévenu sur cet article, et qu'assurément on lui avait fait entendre qu'on payait trop cher tout ce qui se faisait à Versailles. » Pour ôter au roi cette pensée très-mal fondée, Colbert prescrivit qu'on donnât à l'avenir tous les ouvrages de bâtiments au rabais; et afin que la chose se fît avec éclat, il voulut qu'on mît des affiches au coin des rues, pour recevoir les offres de tous les ouvriers. « Cette précaution, ajoute Perrault, n'aboutit à rien d'utile : comme il est arrivé souvent de nos jours, les mauvais entrepreneurs chassèrent par leurs rabais les meilleurs, ceux qui étaient en état de rendre de bons services. Il y eut des menuisiers qui, n'ayant que de mauvais bois dans leurs chantiers, firent de si mauvais ouvrages pour Versailles, que, quand les croisées qu'ils avaient faites étaient fermées, on y voyait presque aussi clair que quand elles étaient ouvertes. »

L'adoption des entreprises au rabais avait donné un énorme surcroît de besogne au premier commis des bâtiments. Il lui fallait rédiger les affiches, ou, comme on dit aujourd'hui, les cahiers de charges et les devis, spécifiant les détails de tous les ouvrages

mis en adjudication. « Ce changement, dit Perrault, me rendit le travail si onéreux, et M. Colbert devint si difficile et si chagrin, qu'il n'y avait plus moyen d'y suffire, ni d'y résister. Dans ce même temps, il voulut que M. de Blainville, son fils, qu'on appelait alors M. d'Ormoy, travaillât sous lui dans les bâtiments, et fît presque tout mon emploi. Je pris le parti de le lui abandonner tout entier. Je mis tous les papiers des bâtiments en bon ordre, je les lui rendis avec un inventaire très-exact, et je me retirai sans éclat et sans bruit. Après la mort de M. Colbert, on me remboursa ma charge, qui était d'environ vingt cinq mille écus, avec vingt-deux mille livres; et MM. Le Brun et Le Nôtre eurent chacun vingt mille livres de gratification pour leurs bons et agréables services, provenant du prix de ma charge, qui fut vendue soixante-six mille livres, ou environ [1]. »

La retraite de Charles Perrault, qui ressemble fort à une disgrâce, ne le fit pas sortir du calme et de la résignation philosophique qui paraissent avoir été le fond de son caractère. Rendu à la vie privée, il sut occuper dignement ses loisirs : il se voua complétement à l'éducation de ses enfants et à la culture des lettres, deux nobles tâches qui le soutinrent jusque dans un âge avancé. Renonçant pour toujours aux faveurs du monde, il reprit avec ardeur les études de sa jeunesse, et composa dans la retraite de sa

[1] *Mémoires* de Charles Perrault, p. 93-95.

maison, au faubourg Saint-Jacques, les ouvrages qui ont rendu son nom recommandable à la postérité. Loin de conserver envers ses contemporains aucun ressentiment de sa disgrâce, il résolut de prendre leur défense contre le classique Boileau, l'ardent panégyriste des anciens. Charles Perrault montra, en dépit du Critique, soit dans ses poëmes de la peinture et du siècle de Louis le Grand, soit dans son parallèle des anciens et des modernes, soit dans ses éloges des hommes illustres du dix-septième siècle, ornés de portraits par les plus célèbres dessinateurs et graveurs, que le génie est de tous les temps, et que le siècle de Louis XIV n'a rien à envier à ceux de Périclès et d'Auguste. Ces ouvrages, faits pour donner une haute idée de l'érudition, du style et du jugement de l'auteur, ne sont pourtant pas ceux qui ont rendu son nom populaire. Il ne doit cette faveur qu'à la publication des *Contes des Fées*, qu'il fit paraître, en 1697, sous le nom de Perrault d'Armancourt, son fils, encore enfant. La Fontaine a eu bien raison de dire :

« Si Peau-d'Ane m'était conté,
« J'y prendrais un plaisir extrême. »

Les lecteurs des contes de Perrault partagent encore aujourd'hui l'opinion du Fabuliste. Voilà pourquoi *le Petit Chaperon-Rouge, les Fées, la Barbe-Bleue, la Belle au bois dormant, le Chat botté, Cendrillon, Riquet à la houppe, le Petit Poucet, l'Adroite Princesse,* et *Peau d'âne,* sont toujours en possession d'amuser, aussi bien les grands que les petits enfants.

Colbert, dit-on, se montra sensible à la retraite de son premier commis, et, à plusieurs reprises, il essaya de le déterminer à rentrer à l'intendance des bâtiments. « Mais, dit Perrault, me voyant libre, je songeai qu'ayant travaillé avec une application continuelle, pendant près de vingt années, et ayant cinquante ans passés, je pouvais me reposer avec bienséance, et me retrancher à prendre soin de l'éducation de mes enfants[1]. » D'ailleurs, il n'avait jamais cherché à profiter de sa position pour s'enrichir : il estimait médiocrement les avantages que donnent l'ambition et la puissance. Il avait lu pendant trop longtemps :

. . . . Au front de ceux qu'un vain luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne. »

Il résista donc, sans morgue et sans fausse modestie, aux sollicitations de son ancien patron, et, préférant une vie indépendante aux liens d'un assujettissement même honorable, il s'affermit dans la résolution de consacrer sa vie à ses enfants et aux lettres.

Après l'éloignement du fidèle et consciencieux compagnon de ses travaux, Colbert eut beau s'ingénier pour regagner la faveur de Louis XIV, le souverain le plus égoïste peut-être des temps modernes, il ne put y parvenir. Désespéré d'une disgrâce qu'il n'avait pas méritée, voyant, chaque jour,

[1] *Ibid.*, p. 95.

rejeter ou éloigner ses projets les mieux conçus pour améliorer tous les services confiés à ses soins, profondément touché des malheurs et des barbaries de la guerre, le ministre succomba enfin sous un travail et une contention d'esprit sans relâche. Tous les biographes de Colbert ont raconté, sur la foi de M. de Monthyon [1], que lorsque Colbert rendit compte à Louis XIV de ce qu'avait coûté la grille qui ferme la grande cour de Versailles, le roi trouva cette dépense beaucoup trop chère, et, après plusieurs choses très-désagréables, dit au surintendant des bâtiments : « Il y a là de la friponnerie. » — Colbert répondit : « Sire, je me flatte, au moins, que ce mot-là ne s'étend pas jusqu'à moi. » — « Non, lui dit le roi, mais il fallait y avoir plus d'attention. » Et il ajouta : — « Si vous voulez savoir ce que c'est que l'économie, allez en Flandre, et vous verrez combien les fortifications des places conquises ont peu coûté. » — Ce mot, cette comparaison avec Louvois, furent pour Colbert un coup de foudre : la maladie dont il souffrait depuis quelque temps empira, et il ne tarda pas à succomber, le 6 septembre 1683, à l'âge de soixante-quatre ans. Le croirait-on aujourd'hui, si les passions politiques ne fournissaient, dans tous les temps, de semblables exemples, la haine du peuple de Paris était si grande contre le contrôleur général des finances, qu'on n'osa le faire enterrer que

[1] *Particularités et observations sur les ministres des finances de France les plus célèbres, de* 1660 *jusqu'en* 1791 ; Paris, Lenormant, 1812, in-8, article Colbert, p. 78, note.

de nuit; encore, fallut-il faire escorter le convoi par les archers du guet.

Ses enfants lui firent élever un magnifique tombeau à Saint-Eustache, derrière le chœur. Ce monument fut exécuté sur les dessins de Le Brun, par les sculpteurs Coyzevox et Tuby, artistes que Colbert aimait et qu'il avait constamment employés à Versailles et ailleurs. Colbert y est représenté priant Dieu, et lisant dans un livre que tient un ange. Le mausolée, en marbre blanc, est d'un très-beau travail, et justifie le choix des artistes fait par Le Brun.

Colbert mort, les arts n'eurent pas moins à souffrir que l'administration du royaume. Louvois obtint bientôt la surintendance des bâtiments : mais quoique doué d'une grande activité, d'une intelligence supérieure et d'une force de volonté peu communes, il n'avait pas pour les arts le goût de son illustre prédécesseur, et il ne savait pas s'en occuper comme du délassement le plus noble et le plus agréable d'un homme d'État. Charles Perrault avait été éloigné de l'Académie des inscriptions; son frère Claude, le médecin-architecte, ne fut pas mieux traité. Son arc de triomphe de la porte Saint-Antoine, commencé en 1670, mais dont les fondations seules étaient construites en maçonnerie, et le reste en plâtre, comme un modèle, demeura entièrement abandonné. En 1690, Mignard remplaça Le Brun, comme premier peintre du roi, et son influence affaiblit l'École française. Enfin, depuis l'époque de la mort de Colbert jusqu'à celle de Louis XIV, l'art

français alla en déclinant, comme la gloire et la puissance du grand roi et la prospérité de la France.

Sans parler ici des autres titres de Colbert à l'admiration et à la reconnaissance de la postérité, ne suffirait-il pas à l'honneur de sa mémoire, d'avoir créé les Gobelins, fondé l'Académie des inscriptions, fait élever par un Français la colonnade du Louvre, organisé l'Académie de peinture et de sculpture et plus tard celle d'architecture, établi l'École de Rome, augmenté les tableaux, statues, médailles, pierres gravées et autres collections d'objets d'art du roi, encouragé la gravure par l'établissement de la calcographie et du cabinet des estampes, élevé Versailles et ses jardins, débarrassé les Tuileries, embelli Paris, enfin, comme le dit si bien Fontenelle[1], « répandu partout un goût du beau et de l'exquis. » Quel ministre, en France, depuis la Renaissance, quel Mécène a mieux mérité des arts, de ceux qui les cultivent et de ceux qui les aiment ?

[1] *Éloge de l'abbé Gallois*, cité par M. Flourens, dans son introduction à ses *Éloges*, 1856, t. I, p. 61.

FIN.

APPENDICE

I[1]

PORTRAIT DE LA VOIX D'IRIS

PAR CHARLES PERRAULT.

Je chante les beautés d'une voix sans pareille,
Pour qui mon cœur est enflammé;
D'une voix qui, m'ayant charmé,
M'a ravi l'âme par l'oreille;
Doctes sœurs qui savez chanter,
Il faut ici faire merveille,
Rien ne peut mieux le mériter.
Mais vous ne dites mot, vous m'abandonnez, Muses!
Je connais votre esprit jaloux :
Vous seriez sans doute confuses
De louer une voix qui chante mieux que vous.

Pourtant, ne croyez pas qu'il demeure imparfait,
Cet aimable et charmant portrait;
Bien que vous me quittiez, bien que la main me tremble,
Dans la crainte où je suis de n'y réussir pas;
Car enfin j'y mettrai tant de beautés ensemble,
Tant de douceurs et tant d'appas,
Qu'il faudra bien qu'il lui ressemble.

Sur le moite gazon d'un grand demi-rond d'eau[2],
Où cent claires fontaines,

[1] Voyez page 30.
[2] La fontaine de Fromont.

D'un palais enchanté l'ornement le plus beau,
Viennent se reposer et terminer leurs peines,
Iris était assise, et sa charmante voix
Faisait chanter l'écho. Cachée au fond du bois,
L'écho superbe et fière
De s'entendre chanter tout d'une autre manière
Que les jeunes bergers dont elle avait appris,
Semblait lui disputer le prix
Et chantait toujours la dernière.
Lorsque la voix d'Iris poussait quelque chanson
Avec une douceur extrême,
L'écho tout aussitôt la répétait de même,
Et, charmant à son tour de la même façon,
Entr'elles demeura la victoire incertaine ;
Et ce fut la première fois
Qu'Iris ouït une autre voix
Chanter aussi aussi bien que la sienne.

Cependant les nymphes des eaux
Retenant, par respect, leurs ondes fugitives,
Dans un profond silence écoutaient, attentives,
Et regardaient Iris au travers des roseaux.
D'entr'elles la plus respectée,
De l'excès du plaisir vivement transportée,
S'élança tout à coup dehors
Afin de mieux ouïr de si charmants accords,
Et parut sur l'onde agitée,
Jusques à la moitié du corps.

A la voix qui chantait sur son heureux rivage
La nymphe sembla rendre hommage ;
Puis, se plongeant dans l'eau, courut sans s'arrêter
Dire à la mer que ses blondes sirènes,
Que leurs voix ont rendu si vaines,
N'ont jamais su si bien chanter.

II

INDICATION DES PRINCIPAUX AMATEURS FRANÇAIS

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

AMATEURS COLLECTIONNEURS D'ESTAMPES. (Voir *le livre des peintres graveurs*, de Michel de Marolles, abbé de Villeloin, p. 17. édition élzévirienne, publiée par M. Janet.

Voir aussi la notice de Le Prince, sur la bibliothèque du roi, p. 207 et suivantes. — (En particulier, pour les amateurs des gravures de Sébastien Leclerc, voir l'œuvre de ce maître, au cabinet des Estampes.)

AUMONT (le marquis D'.) (Voir Félibien, *Entretiens*, t. I, p. 339).

BAGARRIS (DE), gentilhomme provençal, appelé à Paris par Henri IV, pour être garde de ses antiques. (Voy. Mariette, préface du 2e volume du *Traité des pierres gravées*, p. IV, V.)

BEGON, intendant de justice et de marine; cause première de l'ouvrage de Charles Perrault, *sur les hommes illustres* de ce siècle (17e).

Voici ce que cet auteur en dit dans sa préface :

« Cet ouvrage est dû principalement à l'amour qu'une personne d'un mérite singulier a pour la mémoire de tous les grands hommes. Cet illustre curieux ne s'est pas contenté d'avoir orné sa bibliothèque de leurs portraits; il a voulu, pour leur faire plus d'honneur et pour la satisfaction du public, les mettre dans les mains de tout le monde, en les faisant graver par les plus excellents graveurs que nous ayons. Sa passion ne s'en est pas tenue là: il a souhaité que ces portraits fussent accompagnés d'éloges historiques, qui, en joignant l'image de leur esprit à celle de leur visage, les fissent connaître tout entiers. Ce dessein m'a paru si louable, que j'ai ambitionné d'y avoir part, et comme il sert à établir la thèse que j'ai toujours soutenue, que nous avions le bonheur d'être nés dans le plus beau de tous les siècles, je me suis offert avec plaisir de composer les éloges qu'on souhaitait. »

BELOT PÈRE, valet de chambre du roi Louis XIV, grand ami de Le Sueur; dispose la reine mère à se servir du pinceau de Le Sueur pour les peintures de sa chambre. (*Archives de l'art français*, 1852, p. 15.)

BORDIER, intendant des finances, emploie Dufresnoy à décorer sa maison du Raincy. (Félibien, t. IV, p. 423.)

BOURDALOUE (M.), curieux des dessins de Raymond de La Fage, qu'il payait, pour en faire, à un louis par jour. (Voir *Abecedario* de Mariette, art. La Fage, t. II, p. 36. — Voy. *idem*, Buonarotti, p. 213.)

BRISSONNET (le président). (*Archives de l'art français*, 1852, p. 26.)

BULLART. (Voy. Félibien, t. II, p. 319 et suivantes.)

BULLION (DE), surintendant des finances, fait travailler Simon Vouet aux décorations de son château de Videville. (Voir la 112e livraison de l'*Histoire des peintres*, par M. Ch. Blanc, notice sur Simon Vouet, p. 4.)

CHAMBRE (M. DE LA), curé de la paroisse Saint-Barthélemy de Paris, pour lequel Le Puget avait commencé le bas-relief, maintenant à Marseille, de la peste de Milan. (Voir Emeric David, notice sur Le Puget, dans ses *Vies des artistes*, format Charpentier, p. 197.)

CHANVALON (le marquis DE), protecteur de Jean Lemaire. (Félibien, t. IV, p. 414-415.)

CHARMOIS (M. DE), conseiller d'État. (Voy. les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture*, publiés par M. de Montaiglon, à la table dans le second volume. — Voy. aussi, p. 138 et suiv. du présent volume.)

CHIVERNI (le comte DE.) (Voy. Félibien, t. I, p. 339.)

DAUJAT (M.). (Voir les *Mémoires* de Tallemant des Réaux. — Voy. aussi les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture*, à la table, dans le deuxième volume.)

DE LA CHAUSSE (Michel-Ange-Causeus), Parisien, auteur du *Romanum Museum, sive thesaurus eruditæ antiquitatis, Parisiis*, in-folio, 1695. (Voyez cet ouvrage au cabinet des Estampes.)

DELANOUE (M.). (Voir Félibien, *Entretiens*, t. I, p. 339.)

DELORME (M.), amateur d'Estampes. (Voir le catalogue, de 1672, de l'abbé de Marolles.)

DESROCHES (M.), chantre de l'église de Paris, fait faire à Philippe de Champaigne deux grands tableaux, pour servir de modèles à des tapisseries que l'on voyait dans le chœur de l'église Notre-Dame de Paris. (Félibien, t. IV, p. 318.)

DUFRESNE (Raphaël), a publié le *Traité de la peinture*, de Léonard de Vinci. (Voir Baldinucci, t. I, p. 273.)

DU METZ (M.). (Voir les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture*, à la table, t. II.)

DU VERMANDOIS. (Voir la vie d'Adrien Brauwer, dans l'*Histoire des peintres*, de M. Charles Blanc, publiée chez Renouard, 97e livraison, p. 3.)

EFFIAT (M. D'), surintendant des finances, fait décorer son château de Chilly, par Simon Vouet, *Histoire des peintres*, de M. Charles Blanc, 112e livraison, p. 6.

FAVEREAU (M.). (Voir, au cabinet des estampes, l'ouvrage intitulé *Tableau du temple des Muses*, tiré du cabinet de M. Favereau, avec les descriptions, remarques et annotations, composées par Michel de Marolles (abbé de Villeloin.) Paris, A. de Sommerville, 1655, in-folio; gravures par Bloemaert, d'après Diepenbecke. (Voir aussi l'article de l'abbé de Marolles, dans la *Biographie universelle*, de Michaud, t. XXVII, p. 234, et l'*Abecedario*, de Mariette, article Bloemaert, p. 137-138. — Voy. également dans ce volume, p. 217.)

FIEUBET (DE), trésorier de l'épargne. (Voir *Archives de l'art français*, 1852, p. 16, 57.)

FIEUBET (DE), premier président du parlement de Toulouse, fait peindre par Raymont de La Fage l'histoire des anciens Toulousains, dans une des salles du palais. (Voir l'*Abecedario*, de Mariette, art. La Fage, p. 36 et 40, et *les Peintres provinciaux*, par M. de Chenevières, t. II, p. 227, 264.)

FOUCAULD (Nicolas Joseph), membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, petit-fils de l'architecte Clément Metezeau, protecteur de La Fage et Segrais. (Voy. les *Archives de l'art français*, p. 243-244.)

FOURCY (DE), surintendant des bâtiments, fait décorer son château de Chevry, par Simon Vouet. (*Histoire des peintres*, par M. Charles Blanc, 112e livraison, chez Renouard, p. 6.)

GIRARDIN (M.), qui employa Le Puget à sa terre du Vaudreuil, en Normandie, de 1659 à 1660. (Voir les *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, par le père Bougerel; Paris, Hérissant, 1752, in-12, p. 14-15.)

GUÉNÉGAUD (M. DE), trésorier de l'épargne. (Voy. *Archives de l'art français*, 1852, p. 2, 25.)

HALIOT. (Voir l'*Abecedario* de Mariette, t. 2, p. 48.)

HAUTERIVE (le marquis D'). (Voy. Félibien, t. III, p. 273.)

HESSELIN, maître de la chambre aux deniers, fait faire à Stefano della Bella plusieurs dessins, entre autres, un livre entier de ballets et de mascarades, qui était à Versailles avec les autres livres du cabinet du roi. — (Félibien, t. VII, p. 386, VIIe *Entretien sur les vies des plus fameux peintres*.)

HOURSEL, secrétaire de M. de La Vrillière. (Voir le catalogue du Musée du Louvre, *École d'Italie*, à l'article de Caravage, n° 35, p. 17, et la préface du deuxième volume du *Traité des pierres gravées*, de Mariette, p. 7.)

JABACH (Michel). (Voy. dans ce volume le chap. XXII.)

KERVAR (M.), amateur d'estampes. (Voir le catalogne de 1672, de l'abbé de Marolles.)

LAMBERT DE TORIGNY (Nicolas), président de la chambre des comptes, a fait élever par l'architecte Levau l'hôtel situé à la pointe de l'île Saint-Louis, et qui porte encore aujourd'hui le nom d'hôtel Lambert.

On sait que Le Brun et Le Sueur, Herman Swanevelt, Patel et François Périer, ont décoré la galerie et les appartements de cet hôtel de peintures qui existent encore, et qui en font un des monuments les plus remarquables de l'art au dix-septième siècle.

L'hôtel Lambert a été décrit plusieurs fois, et ses peintures dessinées et gravées par Bernard Picard. Voy. au cabinet des Estampes, n° 5177. *Description de l'hôtel du Châtelet ci-devant la maison de M. le président Lambert, par G. Duchange.* Dans cet ouvrage, on dit que le président Lambert mourut en 1729, et qu'il fit bâtir son hôtel vers 1650. Cette dernière date est la seule vraie; mais il n'est pas possible d'admettre que le président de la chambre des comptes soit mort en 1729, ayant fait construire son hôtel vers 1650, puisqu'il aurait eu à peine 10 ans au plus à cette dernière époque. Nous ignorons, du reste, les particularités de la vie de cet illustre amateur, qui a eu l'honneur d'occuper Le Sueur et Le Brun.

Voy. Dans la *vie de Le Brun*, par Lépicié, la description de la galerie peinte par cet artiste à l'hôtel Lambert, p. 14.

Sur les peintures de Le Sueur, voy. Emeric David, *Peinture moderne*, p. 292.

La notice de M. Vitet sur Le Sueur; les *Archives de l'art français*, 1855, p. 327, notice de M. Jal. *Hist. littéraire de Louis XIV*, p. 137. *Archives de l'art français*, t. II, p. 6 et suiv.; *ibid*, p. 56, 65, 112. *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II, p. 465, à la table, v° Lambert.

Notice de M. Fernand Boissard, sur l'hôtel Lambert, insérée dans le *Recueil des beaux-arts.*

Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture, t. I, p. 14, 134, 150. — Félibien, IXe *Entretien*, t. IV. — Largillière a peint les portraits de tous les membres de la famille du président Lambert. Celui du président et de sa femme Marie de Laubespine ont été gravés par Drevet.

LE SUEUR, *amateurs français ayant fait travailler*. (Voir Félibien, t. IV, *Vie de Le Sueur* et les *Archives de l'art français*, 1852, p. 1 et suivantes.)

LANOUE (M. DE). (Voir *Lettere pittoriche*, de Bottari, t. II, p. 236, à la note 1.)

LE CAMUS. (Voir les *Archives de l'art français*, 1852, p. 10, 26, 46, 57.)

LECOGNEUX (le président). (Voir *Archives de l'art français*, p. 34.)

LEMENESTREL, grand audiencier, trésorier des bâtiments, fait peindre le plafond de son cabinet, dans son hôtel proche la rue Richelieu, par Louis Boulogne. (Voir Félibien, t. IV, p. 309-10.)

LENOIR (M.), ami du peintre Nicolas Loyr. (Félibien, t. IV, p. 383.)

LENORMAND, greffier au grand conseil. (Félibien, t. IV, p. 196 et 197.)

LORME (Jean DE). (Voir l'ouvrage de M. Duchesnes aîné, sur le cabinet des estampes, p. 61, et dans ce volume, p. 219.)

MAROLLES (Michel DE, abbé de Villeloin). (Voy., dans ce volume, le chapitre XXIV.)

MAUGIS, abbé de Saint-Ambroise. (Voir les catalogues de l'abbé de Marolles, de 1666 et 1672, et la notice sur le cabinet des estampes, par M. Duchesnes aîné, p. 59, et à l'avertissement, p. 5, 6 et suivantes.)

MESMES (le président DE). (Voir la préface du deuxième volume du *Traité des pierres gravées*, de Mariette, p. VI.)

MONTARSIS (M. DE). (Dans son *Abecedario*, volume publié en 1857, 1re livraison, p. 9, Mariette dit de lui : « Le beau recueil des clairs-obscurs qui avait été formé par M. de Montarsis, appartient aujourd'hui à M. de la Garde. » Voir aussi les *Lettere pittoriche*, de Bottari, t. II, p. 236 à la note 1.)

MONTGOUBERT (M. DE), commis aux bâtiments du roi. (Voir dans l'*Abecedario*, de Mariette, t. II, p. 45, à l'article de Laurent de la Hyre.)

MOREAU, premier valet de chambre de Louis XIV, achète de M. de Rambouillet le paysage du Poussin, dans lequel on voit un serpent mort et un homme effrayé qui s'enfuit. (Voir Félibien, t. IV, p 63 et 150, VIIIe *Entretien*.)

NICAISE (l'abbé). (Voir les *Archives de l'art français*, t. I, p. 24 à 39.)

NOUVEAU (M. DE), général des postes. (Voir Félibien, t. IV, p. 196, et les *Archives de l'art français*, 1852, p. 17.)

PATERNE, receveur général des Gabelles. (Voir l'*Abecedario*, de Mariette, t. II, p. 48.)

PETIT (M.), garde des balanciers du roi. (Voir l'*Abecedario*, de Mariette, t. II, p. 45.)

PILON, médecin de Le Sueur, *Archives de l'art français*, p. 34.

POINTEL, ami du Poussin. (Voir Félibien, t. IV, p. 99, VIIIe *Entretien*.)

POUSSIN, *amateurs français, pour lesquels le Poussin a travaillé*. (Voy. Félibien, *Entretiens sur les vies des plus fameux peintres*, t. IV, p. 50 et suivantes. Voy. aussi les lettres du Poussin.

QUINOT (M.), de Troyes, fait travailler le sculpteur Girardon à son retour de Rome. (Mariette, *Abecedario*, V° Girardon, p. 310, l'appelle « un grand curieux. »)

ROLLAND (M.), fermier général, possédait la plus grande partie des paysages en petit, ornés d'architecture, faits par Laurent de la Hyre dans les dernières années de sa vie. (Voy. l'*Abecedario*, de Mariette, t. II, p. 46.)

SEGUIER (Pierre), le chancelier, né à Paris le 28 mai 1588, mort dans la même ville, le 28 janvier 1672. Envoie Charles Le Brun à Rome, en même temps que Le Poussin revenait en cette ville, avec une pension de 200 écus. Après son retour, lui fait peindre et décorer plusieurs plafonds dans son hôtel, aujourd'hui, l'hôtel des Fermes, rue du Bouloy.

Contribue à la fondation et à l'organisation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il est nommé protecteur.—Représentation funèbre faite aux pères de l'Oratoire par l'Académie de peinture, à la mort du chancelier Seguier, Félibien (édition de Trevoux, 1725, t, IV, p. 273), et lettre de madame de Sévigné, du 6 mai 1672. Son catafalque dessiné par Le Brun, gravé par Sébastien Leclerc. — Voir catalogue Quentin de l'Orangère, p. 142.

Pour sa vie, chercher dans les *Hommes illustres*, de Charles Perrault, t. I, p. 29. *Mémoires inédits des membres de l'Académie de peinture* t. I, p. 4, 5. *Vies des premiers peintres du roi*, discours préliminaire par Lépicié, p. 65 et suiv.

Mémoires inédits pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture, passim, à la table. *Historiettes*, de Tallemant des Réaux, t. III, p. 385. Édition de M. Paulin. Paris, in-8°; — Emeric David, *Peinture moderne*, p. 300; et notes, p. 301, édition in-12. — Manuscrits du chancelier Seguier. Bibliothèque de l'Institut, 273 portefeuilles de la collection Godefroy. (Bulletin de la Société de l'histoire de France, n° 2, février, 1855, p. 32.) — Bibliothèque impériale :

1. Collection de Saint-Germain-des-Prés, en 24 vol., n° 709. Correspondance du chancelier avec divers.

2. Collection Colbert, t. IV. *Id.*

3. Collection Brequigny. Copies faites en Angleterre des papiers du chancelier Seguier, qui y ont été transportés le siècle dernier. Collection par ordre chronologique, de 1633 à 1650.

Bristish Museum. Inventaire des papiers du chancelier, transportés en Angleterre.

Dans le catalogue Cicognara, à l'article Simon Vouet, il est question d'une gravure représentant l'entrée de la bibliothèque du chancelier Seguier, p. 151, n° 3468.

Son buste est au Louvre, dans la salle du rez-de-chaussée, à côté de celle du Puget. Son portrait a été peint et gravé plusieurs fois. Voir le catalogue de la calcographie du Louvre.

SAINT-SIMON (le duc DE). (Voy. Félibien, *Entretiens sur les vies des plus fameux peintres*, t. I, p. 339.)

TALLARD (le maréchal DE). (Voir l'*Abecedario*, de Mariette, première livraison, publiée en 1857, p. 24, et le volume de 1854, v° Franco Battista, p. 268.)

TALLEMANT DES RÉAUX, maître des requêtes, possédait sept tableaux représentant les sept arts libéraux, par Laurent de la Hyre. (Voir *Abecedario*, de Mariette, t. II, p. 48.)

TAMBONNEAU (le président). (Voy. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture* publiés par M. de Montaiglon, à la table, dans le second volume. Voy. ci-dessus p. 72-73, et Félibien, t. I, p. 339, et t. IV, p. 413.)

TABLE DES MATIÈRES.

APPENDICE

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imprimerie de P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.



11. 11. 1996

1

Vol. 2

N10055993



